



KRAKOWSKA AKADEMIA

im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Wydział Nauk Humanistycznych

Kierunek: Kulturoznawstwo

Specjalność: Sztuki audiowizualne

Karolina Ogorzałek

**„NA GRANICY DWÓCH ŚWIATÓW” – PRÓBA ANALIZY
TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ CARLOSA SAURY**

**Praca dyplomowa
napisana pod kierunkiem
dr Piotra Kletowskiego**

Kraków 2010

Podziękowanie:

*Pragnę wyrazić wdzięczność Panu dr Piotrowi Kletowskiemu
za cenne uwagi i pomoc w realizacji niniejszej pracy*

Spis treści

Wstęp	4
I. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ CARLOSA SAURY	7
1.1. Biografia	7
1.2. Filmografia.....	8
II. KONGLOMERAT REALNOŚCI I NIEREALNOŚCI.....	15
2.1. Charakterystyczne cechy filmowej poetyki.....	15
2.1.1. Film „Nakarmić kruki” jako matryca twórczości	24
2.2. Motyw artysty-kreatora.....	34
2.2.1. Francisco Goya y Lucientes.....	34
2.2.2. Analiza filmu „Goya”	38
2.3. Topos „theatrum mundi”	45
2.3.1. „Flamenco”	47
2.3.2. „Krwawe gody”	52
2.3.3. „Carmen”	56
III. AUTOTEMATYZM CARLOSA SAURY	62
3.1. „Buñuel i stół króla Salomona”	62
3.2. Kino jako amalgamat sztuk.....	68
Zakończenie	73
Filmografia.....	75
Bibliografia	78
Załącznik.....	81
1. Oświadczenie	81

Wstęp

*Na granicy dwóch światów*¹ – tymi słowami Karol Irzykowski rozpoczyna jedną z refleksji dotyczącą natury kina. Podkreśla w ten sposób, iż dzieło sztuki funkcjonuje nie tylko jako oderwane w czasie i przestrzeni od codziennego życia, ale również dzięki koncentracji na pozorze - „wypowiada niewypowiedziane”². Podobnego stwierdzenia można użyć określając działalność artystyczną reżysera – Carlosa Saury, którego filmy stanowią trafne przykłady transgresji granic między rzeczywistością a fikcją. Przedstawiony w nich świat jest zarazem jeden i dwojaki, nie ma w nim rozgraniczenia między mistycznymi uniesieniami a zgrzytliwą rzeczywistością. To świat, który trwa i nie traci na aktualności, gdyż nie podlega koniunkturalnym ocenom. Jego dzieła stają się zatem dowodem na to, iż przekraczając próg rzeczywistości audiowizualnej przechodzimy w obręb innego uniwersum. Dokonuje się synteza obiektywnego z subiektywnym, materializacja wydarzeń jakby w przeciwnym kierunku – życie przemienia się w sztukę, natomiast sztuka przekształca się w życie. Tej właśnie tematyce pojmowania twórczości hiszpańskiego mistrza, jako wielopostaciowego konglomeratu realności i nierealności, poświęcona została niniejsza praca. Jednym z głównych motywów jej napisania była bowiem próba uchwycenia dorobku twórcy, pod wybranym, specyficznym kątem, jak również osobiste zainteresowania autorki tekstu, zarówno językiem, jak i kulturą hiszpańską. Zważywszy również na fakt, iż nie ma wielu monografii Carlosa Saury, praca ta pozwoliła przede wszystkim na zgłębienie wiedzy dotyczącej twórczości filmowca, należącego niewątpliwie do wielkiej formacji kina artystycznego.

Przedstawiona w pierwszym rozdziale monografia Saury uwzględnia całość jego dotychczasowego, imponującego dorobku, który wyrasta z dziedzictwa kultury iberoamerykańskiej. Ukazuje szczególne sfery wpływów politycznych, społecznych, filozoficznych, czy estetycznych, jak i przeważające kręgi inspiracji, które znalazły swoje odzwierciedlenie w stylistyce artysty. Jego dzieła przepełnione są folklorem i niejednokrotnie ujawniają ojczyźniany kontekst. Saura skupia w swoich filmach wiele pierwiastków kultury iberyjskiej i europejskiej. Jest ona wkomponowana w trendy i tradycje hiszpańskiego malarstwa, w literaturę, są w niej rozwijane wątki mitologizujące, pojawiają się wyrafinowane cytaty z lektur, obrazów, utworów

¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 23.

² *Ibidem*.

muzycznych. Owo uwarunkowanie rodzimą tradycją niezwykle wyraźnie rzutuje więc na charakter jego artystycznej poetyki. Znamionnym okazuje się również to, iż reżyser tworząc w cieniu dyktatury generała Francisco Franco wypracowuje swój własny repertuar tematyczny oraz osobisty styl wypowiedzi, oparty na rozległej sieci symbolicznych i metaforycznych odniesień. Mistrzowska strategia mowy okrężnej czyni nie tylko sposobność do inicjacji dyskursu dotyczącego hiszpańskich korzeni, ale eksploruje również problem dotyczący kwestii kondycji społeczeństwa np. ery frankistowskiej. Niezwykle rozległa i urozmaicona filmografia Saura staje się więc syntezą iberyjskiej kultury, jej przeobrażeniem i rozwijaniem.

Wspomniane wcześniej przekraczanie linii demarkacyjnych w filmach Saura wiąże się niewątpliwie z indywidualną specyfiką funkcjonowania wykorzystywanych przez niego dyspozytywów³, które scharakteryzowane zostały w rozdziale drugim. Saura niejednokrotnie posługuje się bowiem innymi – poza filmowymi – mechanizmami i procesami, które współtworzą sytuację projekcji i percepcji dzieła filmowego, takimi jak lustro czy fotografia. Szczególną cechą dyskursu reżysera z widzem staje się również oniryzm, jak i operowanie eliptycznym językiem, bogatym kompleksem metafor i symboli. Utwory Saura tworzą amalgamat rzeczywistości, snu, pamięci i fantazji, który ukazany został na przykładzie dzieła „Nakarmić kruki”. Świat filmu nie jest wyłącznie katalogiem rzeczy ukazywanych na ekranie, ale przede wszystkim rodzajem przeżycia, podobnie jak świat wyobraźni, dający nieskończoną możliwość dialektycznych układów nierealności – realności. Kolejnym analizowanym filmem jest utwór „Goya” – poświęcony jednemu z najwybitniejszych malarzy hiszpańskich. Pojawia się w nim wątek artysty, do którego często nawiązuje Saura, ale również geneza twórczości, wrażliwości i sposobu reagowania na wydarzenia. Mamy też wykładnię rozumienia sztuki, czym jest, z czego powstaje, do czego dąży, ale przede wszystkim jak filtruje realność. Saura podkreśla w ten sposób, iż artysta przedstawia świat, nie taki jaki jest, lecz taki jaki widzi. W swojej kreacji świata odnosi się więc nie tyle do zaobserwowanej, zapamiętanej rzeczywistości, ile do rzeczywistości iluzji, alegorii, i metaforyki. Saura zdaje się w ten sposób podkreślać, iż każde dzieło sztuki kryje w sobie coś z aury mistycyzmu i symbolicznej celebry, coś co wymyka się jednoznacznej i niezaprzeczalnej ocenie. Kolejnym, zasadniczym elementem poetyki

³ W polskiej myśli filmowej termin „dyspozytyw” bywa również tłumaczony, jako „aparat” bądź „projektor”. Dyspozytyw (*le dispositif*) oznacza „maszynierię mentalną”, warunki projekcji umożliwiające zaistnienie procesu psychicznego. Zob. A. Helman, *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1992, s. 58.

Saury jest motyw sceny i teatru, gdzie zachodzi na siebie realność i sztuka, pamięć i wyobraźnia. Najlepszym dowodem na to, stają się takie filmy jak: „Carmen”, „Krwawe gody”, czy „Flamenco” rozgrywające się w świecie wielkiego widowiska, w którym każde racje stają się równoważne. W dziełach tych, wszystko staje się teatralnym spektaklem, grą iluzji, która stanowi podstawę, wzorzec, macecznik wszelkich artystycznych doświadczeń i oddzielających się od nich, łuszczących się sfer rzeczywistości. Sztuka i fikcja splątane są więc nierozzerwalnie; są migotliwymi zjawiskami na nieostrej i nieregularnej granicy pomiędzy świadomością a nieświadomością. Dlatego też nie odnoszą się do nich pojęcia prawdy i fałszu, słuszności czy błędu. Na tej samej granicy funkcjonuje również teatr, z którego indywidualnej specyfiki czerpał niejednokrotnie hiszpański reżyser. Filmy te wskazują również na niezwykle wyraźny związek Saury nie tylko z muzyką („Flamenco”, „Carmen”) odgrywającą w jego twórczości szczególnie doniosłą rolę, ale również z hiszpańską literaturą („Krwawe gody”).

Rozpatrywany w trzecim rozdziale meta-film „Buñuel i stół króla Salomona” wskazuje nie tylko na autotematyzm Saury, ale stanowi również syntezę wszystkich preferowanych przez reżysera wątków. Co więcej, wszystkie przedstawione wcześniej i zanalizowane motywy, można w jakiś sposób odnieść do kina, które operując obrazem staje się teatrem, dramatem, czy poezją, kryjącą w sobie arsenał wyobrażeń i symboli. Kino, jako *X Muza, dziecko inteligencji i maszyny*⁴, implikuje w sobie obraz (malarstwo, fotografia), słowo (literatura), ale także ruch (taniec) i dźwięk (muzyka) stając się kondensacją wielu dziedzin sztuki. Filmowe przedstawienie staje się czymś więcej niż tylko sekwencją zdjęć, połączonych w obrazy scen, stanowi bowiem zapis słowny myśli reżysera. Operując kształtem, grą światła i cieni, tworzy mistrzowsko skonstruowany magiczny świat, w którym rozgrywa się wykreowany przez reżysera spektakl.

⁴ K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 468.

I. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ CARLOSA SAURY

1.1. Biografia

Nie sposób namalować obrazu artystycznej twórczości Carlosa Saury bez zapatrzenia się w jego biografię, jak i bez nakreślenia panoramy wydarzeń, w których uczestniczył lub które były częścią zbiorowego doświadczenia jego generacji.

Carlos Saura Atares urodził się 4 stycznia 1932 roku w Huesca, stolicy Aragonii. Pochodził z zamożnej rodziny o artystycznych zamiłowaniach. Jego matka była pianistką, jednak zrezygnowała z kariery po wyjściu za mąż; brat Antonio – malarzem. Ojciec przez większość życia pracował jako urzędnik Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, do końca dochowując wierności rządowi Republiki. Okres jego dzieciństwa związany był z doświadczeniami hiszpańskiej inteligencji o poglądach liberalnych, ale niezaangażowanej w kluczowe dla Hiszpanii wydarzenia lat 1931- 39.

Saura wspomina: *Sądzę, że byłem normalnym dzieckiem i miałem szczęśliwe dzieciństwo. Mając dziewięć czy dziesięć lat byłem wielokrotnie mocno zakochany; były to doświadczenia platoniczne, choć być może traumatyczne. Z czasów późniejszych pamiętam niewiele, to tak jakbym żył w bardzo szarym i nudnym czasie⁵.*

W czasach swojej młodości, z upodobaniem oddawał się różnorodnym zainteresowaniom. Wybitne zdolności matematyczne skłoniły go do rozpoczęcia studiów inżynierskich, które później jednak porzucił dla filmu i kina dokumentalnego. Lata od 1952 do 1963 spędził w Instytucie Kinematografii w Madrycie (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas). Wstąpił także do madryckiej Szkoły Dziennikarstwa (Escuela de Periodismo). Wśród jego licznych pasji fundamentalną pozycję zajmowała jednak – jego pierwsza miłość – fotografia. W 1951 roku w Królewskim Towarzystwie Fotograficznym w Madrycie odbyła się indywidualna wystawa, na której eksponował swoje prace. Poza tym uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych, krajowych, a także zagranicznych. Był oficjalnym fotografem Festiwalu Muzyki w Grenadzie, czy Festiwalu Sztuki w Santanderze. IIEC był uczelnią państwową, kształcąca kadry dla rozwijającego się dopiero przemysłu filmowego. Saura zaznajamia się z tam klasyką filmową, ale także spotyka wielu artystów, którzy w przyszłości wpłynęli na kształt hiszpańskiej kinematografii, m.in. Julio Diamante, Jesús Fernández Santos, czy Eugenio Martín. Jego praca, jako studenta skupiała się

⁵ J. Tokarski, *Flamenco czy kruki?*, „Film”, 1986, nr 3, s. 19.

głównie na współpracy przy realizacji dokumentów: „List z Sanabria” („Carta de Sanabria”), „Zgrywa” („La Chunga”). Samodzielnie realizuje natomiast etiudy „Karuzela” („El tio vivo”) i „Pax”. Jego dyplomowym filmem był dokument „Niedzielne popołudnie” („La tarde del domingo”) – oparty na opowiadaniu Fernando G. de Castro. IIEC przekształca się wkrótce w Szkołę Filmową – EOC (Escuela Oficial de Cine), gdzie Saura, już w roli wykładowcy (praktyki inscenizacyjnej) kontynuuje swoją pracę.

Wydarzeniem przełomowym w jego życiu staje się zorganizowany w 1957 roku, w Montpellier Przegląd Kina Hiszpańskiego, na którym poznaje Luisa Buñuela. Kilka lat później, wspominając ten epizod, stwierdzi:

Wszystkie te zdarzenie były dla mnie w jakiś sposób przełomowe; szukałem wtedy czegoś, ale nie bardzo wiedziałem jeszcze – czego. (...) W takim właśnie stanie ducha poznałem kino Buñuela: to było fantastyczne rozwiązanie! (...) To kino dziś jeszcze wciąż mnie fascynuje i ciągle wydaje mi się, że Buñuel jest jednym z najlepszych. Dla mnie i mojej generacji był on decydujący⁶.

1.2. Filmografia

W 1958 roku Saura zrealizował według własnego scenariusza średniometrażowy film dokumentalny „Guenca”, za który otrzymał nagrody na festiwalach w San Sebastian (1958) i Bilbao (1959). Tytułowe miasto – usytuowane nad przepaścią między dwiema rzekami Jucar i Huecar- ukazane zostało w sposób niebywale realistyczny. Jeśli spojrzymy na „Guencę” pod względem kompozycji, mamy do czynienia z prostą, trójstopniową strukturą. W części ekspozycyjnej zapoznajemy się z szeregiem informacji, dotyczących geografii regionu. Sekwencja druga, rzeczowa i konkretna, przedstawia obraz „Gueneci” jako „tajemniczego miasta z własną duszą”. W zakończeniu natomiast sięgamy do tradycji regionu poprzez pokazanie jego najważniejszych świąt i obrzędów. Celem Saury stało się ukazanie tamtejszej prowincji odizolowanej od świata, zastygłej w beznadziei, a co za tym idzie, pozbawionej jakichkolwiek perspektyw.

Już sam tytuł pierwszego fabularnego filmu Saury wskazuje na zawartą w nim problematykę. „Los Golfos” (1959) – w Hiszpanii nazywa się tak chuliganów czy

⁶ E. Królikowska-Avis, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1988, s. 114.

drobnych złodziejasków, którzy wałęsają się całymi dniami i dla zabicia czasu prowokują awantury. W ich życiu, bez celów na przyszłość, w którym dzień nie różni się od dnia, jedynym świętem jest corrida. Saura uczynił mitologię torreadora – element tak charakterystyczny dla kultury hiszpańskiej – jednym z najistotniejszych komponentów tego filmu. Grupa młodych chłopców z niezwykle, niemalże heroiczną determinacją, postanawia pomóc swojemu przyjacielowi – Juanowi w ucieleśnieniu jego życiowych celów. Bohaterowie nie realizują jednak swoich planów, które z góry skazane są na niepowodzenie. Ten motyw tragedii jednostki ludzkiej – charakterystyczny dla hiszpańskiego kina – będzie się później pojawiał w wielu filmach reżysera.

W swoich pierwszych filmach wykorzystuje Saura wyłącznie linearną strukturę i nieskomplikowane formy narracji. Dopiero w „Polowaniu” („La Caza”, 1963) za sprawą wyrafinowanej estetyzacji (starannej kompozycji, subtelnej grze światła i cieni), realistyczne obrazy nabierają dodatkowych znaczeń. Błaha z pozoru historia wyprawy myśliwskiej czwórki mężczyzn, urasta, za sprawą jej uczestników, do rozmiarów przekazu, stając się parabolą opresji społecznej i politycznej. Obrazy, sceny oraz kulminacyjne napięcia z każdym kolejnym kadrem obnażają pokłady przemocy i zbrodni niepozbawionych psychologicznych kontekstów. Najjaskrawszym akcentem tego niezwykłego przekazu staje się temat narodowej traumy – wielokrotnie podejmowany w większości filmów Saury. Istotę filmu stanowi wszechogarniające okrucieństwo, które wzmacnia jeszcze bardziej w wyniku umiejętnej kumulacji scen gwałtownych i eksponowaniu przemocy.

Bohaterem swojego kolejnego filmu uczynił Saura legendarnego hiszpańskiego bandytę, José María Hinojosa zwanego El Tempranillo. Jest to typowa opowieść z cyklu „płaszcz i szpady”, a przede wszystkim jest to również próba przełamania romantycznego stereotypu, kryjąca w sobie zręczną metaforę stosunków politycznych frankistowskiej Hiszpanii.

Już w następnych trzech filmach Saura zburzył porządek, jaki osiągnął w „Polowaniu”. „Mrożony peppermint” („Peppermint Frappé”, 1967) to pierwszy, – jeśli idzie o zagadnienia języka filmowego – obraz autorski, wykorzystujący motyw gry – metodę, która stała się ulubioną formą dyskursu Saury z widzem. W tym przepełnionym feerią barw i kształtów, dojrzałym stylistycznie filmie, obserwujemy nieco ironiczną historię fetyszysty Julio, który nie mogąc zdobyć ukochanej kobiety, zaczyna samodzielnie „kształtować rzeczywistość”, dając upust swym dewiacjom

i mrocznym obsesjom. Debiutująca u Saury Geraldine Chaplin, w podwójnej roli Eleny – Any, daje rewelacyjny popis wyobraźni i wszechstronności. Idealne zespolenie talentów reżysera i aktorów – zostało dostrzeżone na MFF w Berlinie Zachodnim 1968., gdzie „Mrożony peppermint” otrzymał nagrodę „Srebrnego Niedźwiedzia”.

Najsłabszym ogniwem saurowskiej trylogii, okazał się być, drugi z kolei film – „Stres we troje” („Stress es, tres”, 1968). Punktem wyjścia filmu było zaniepokojenie kondycją społeczeństwa przechodzącego transformację wywołaną błyskawicznym rozwojem ekonomicznym Hiszpanii. Poprzez przedstawienie banalnej historii trójki młodych ludzi – zdrady małżeńskiej i morderstwa rywala- Saura starał się ukazać niezwykle ciekawe portrety psychologiczne bohaterów, wpłątanych w stereotypowy i ponadczasowy schemat trójkąta.

„Kryjówka” („La Madriguera”, 1969) była kolejną próbą ukazania patologicznych deformacji relacji między głównymi bohaterami. Kluczowym słowem, któremu można przypisać co najmniej kilka znaczeń, niezbędnym w interpretacji tego filmu, jest „gra”. Teresa i Pedro uwikłani są w sadomasochistyczne i zinfantylizowane gry, które w efekcie prowadzą ich do zupełnej samo destrukcji.

W swoich kolejnych dziełach – do dziś zaliczanych do szczytowych osiągnięć reżysera – Saura dokonuje syntezy dwu prądów filozoficzno-estetycznych, przenikających jego twórczość i wiążących ją z wielkimi, fundamentalnymi tradycjami hiszpańskiej sztuki. Ogromnym krokiem naprzód na drodze poszukiwań formalnych i treściowych, otwierającym drogę do najbardziej doniosłych dokonań w twórczości Saury, okazał się „Ogród rozkoszy” („El jardín de las delicias”, 1970), który zapoczątkował trylogię, mówiącą o skutkach hiszpańskiej wojny domowej. Film jest wycinkiem rzeczywistości, którą przeżywamy razem z bohaterem – cierpiącym na amnezję – krążąc po różnych piętrach jego pamięci. Reżyser posłużył się tu swoistą metodą narracji, ukazując „w krzywym zwierciadle”, niepozbawionym szczypty groteski i ironii - moralne, religijne, polityczne, obyczajowe i społeczne sprzeczności narodu hiszpańskiego.

Do nurtu satyryczno-groteskowego zaliczyć można również kolejny film z 1972 roku „Anna i wilki” („Ana y los lobos”) – będący bodajże najbardziej dosłownym obrazem Hiszpanii u schyłku zmurszałej dyktatury Franco. Z metaforyzacją filmu mamy do czynienia już w samym tytule, przywodzącym na myśl starą kastylijską legendę o matce wilczycy wychowującej swoich trzech synów. Bez trudu można

dopatrzyć się portretu prastarego dyktatora w obrazie mamusi, tyranizującej rodzinę. Militarysta Jose, erotoman Juan i opętany mistyk Fernando – symbolizują społeczne siły Hiszpanów – militarysta, seks i religię.

Dzięki swoim brawurowym umiejętnościom zacierania granic między czasem teraźniejszym i przeszłym w „Kuzynce Angelice” („La Prima Angélica”, 1973) wpisuje Saura temat – czysto polityczny – Wojny Domowej – w swój ulubiony teatr życia. Akcja filmu rozgrywa się w nastroju swoistej psychodramy, dzięki czemu mamy wrażenie, że spoglądamy na problem wojny niejako z perspektywy dnia dzisiejszego. „Kuzynka Angelica” zamyka etap teatru satyrycznego w twórczości Saury.

Prawdziwym arcydziełem okazał się film „Nakarmić kruki” („Cría cuervos”), którego fabuła perfekcyjnie oddaje atmosferę Hiszpanii czekającej na śmierć gen. Franco. Istotną zmianą w twórczości Saury był fakt, iż od 1975 roku sam pisze scenariusze, nadając swemu kinu wyraz bardziej autorski, osobisty.

Idealnym manifestem saurowskiej wizji świata i jego stosunku do zagadnienia artystycznej kreacji jest film „Elizo, moje życie” („Elisa, vida mía”, 1976). Reżyserem – demiurgiem kierującym losami postaci jest osamotniony ojciec, do którego po latach przyjeżdża, przeżywająca kryzys małżeński, córka. Motyw Pigmaliona wzmacnia towarzysząca mu niebiańska muzyka zaczerpnięta z opery „Pigmalion” Jean-Philippe Rameau. Dzięki osiągnięciu wielorakiej harmonii, zamiast jak dotychczas, w świat linearnej akcji, wprowadza nas Saura w „wewnętrzny świat” bohaterów, otwierając się na ich duchowe przeżycia.

Dopiero w filmie „Z przewiazanymi oczami” („Los ojos vendados”, 1978) motyw teatru stanowi podstawowy składnik filmowej opowieści. Film rozpoczynają zeznania przed trybunałem pewnej kobiety torturowanej w Ameryce Południowej, w oparciu o które – Luis – młody reżyser, chce zainscenizować spektakl. Po czym akcja rozczepia się na dwa ciągi zdarzeń: osobisty związek między Luisem i Emilią oraz wydarzenia związane z inscenizacją. Saura syntetyzuje tu wszystkie preferowane motywy: polityczny, społeczny, artystyczny czy wreszcie psychologiczny sprawiając, że życie przemienia się w sztukę, natomiast sztuka przekształca się w życie.

Spojrzeniem z dystansem na dotychczasowo kreowany świat jest kontynuacja losów bohaterów „Anny i wilków” – czarna komedia z 1979 roku – „Mama ma sto lat” („Mamá cumple cien años”). Jest to obraz, siłą rzeczy trochę nostalgiczny, osią wydarzeń staje się bowiem uroczyste spotkanie całej rodziny z okazji setnej rocznicy urodzin babci – nestorki rodu. Makabryczny humor, solidna dawka ironii czy autoironii,

wydają się być zaczerpnięte wprost z ducha *el arte negro espanol*⁷. Taka forma wyrazu pozwoliła Saurze lepiej ukazać przeszłe losy bohaterów, będące czymś w rodzaju miniatury państwa, ze swoimi prawami i regułami, jak i ze stratyfikacją władzy, bowiem ojciec i matka są na szczycie piramidy.

W późniejszym dziele „Szybko, szybko” („Deprisa, deprisa”, 1980) Saura aż nazbyt wyraźnie powraca do swojego debiutanckiego dzieła „Los Golfos”. Tytułowe słowa stają się mottem gangsterskiego życia bohaterów filmu. Pozbawieni wszelkich systemów wartości, w łatwym i szybkim życiu kroczą drogą zmierzającą wyłącznie do samozagłady.

Kolejne lata współpracy Carlosa z wybitnym baletmistram i tancerzem Antonio Gadesem zaowocowały powstaniem muzycznej trylogii. Otwierają ją „Krwawe gody” („Bodas de sangre”, 1981), gdzie przy dźwiękach wspaniałej – pełnej napięcia i zmysłowości – muzyki, ukazują swój taneczny kunszt, wspomniany wcześniej Antonio Gades i Christina Hoyos. Pierwsze partie filmu, przypominające nieco dokumentalny obraz przygotowań do baletowo-muzycznego spektaklu, stanowią również zarys jego fabuły.

Następną i niewątpliwie najlepszą częścią trylogii jest – „Carmen”(1983) – niezwykle wariacja na motywach opery Bizeta i powieści Prospera Mérimée, przeniesiona w środowisko tancerzy flamenco. W rewelacyjny sposób dokonuje Saura integracji tańca i muzyki z literackim podtekstem, czyniąc z filmu oszałamiające natężenie napiętności i piękna.

Doskonałym podsumowaniem jest urzekająca w formie „Czarodziejska miłość” („El amor brujo”, 1986), odwołująca się nie tylko do związanej z kulturą hiszpańską tradycji flamenco, ale również do tradycyjnych tańców cygańskich.

Między poszczególnymi partiami trylogii Saura zrealizował trzy filmy: „Słodkie godziny” („Dulces horas”, 1981) – będące zarówno formą powrotu, jak i ostatecznym pożegnaniem z dawnymi i jakże bliskimi reżyserowi formami wyrazu; „Antonietę” (1982) – opartą na scenariuszu Jeane-Claude’a Carrière. Przyczyna tajemniczego samobójstwa tytułowej Antoniety staje się tematem śledztwa współczesnej już pisarki Anny. Już nie po raz pierwszy odwołuje się Saura do motywu poczucia tragicznego sensu życia, będącego w ścisłym związku z ekscentrycznością całej Hiszpanii; „Szczudła” („Los Zancos”, 1984), będące rodzajem interludium, traktującym

⁷ *Ibidem.*, s. 149.

o rozpaczliwej miłości człowieka stojącego na progu starości. Kryzys osobisty bohatera wiąże się tu z sytuacją współczesnego społeczeństwa, skazanego na nieuchronny zmierzch kulturowych i duchowych wartości.

„El Dorado” (1988) to chyba największa produkcja w dorobku reżysera, zrealizowana w Costa Rica. Akcja rozgrywa się w XVI wieku i opowiada o awanturniczej wyprawie legendarnego Aquirre po złoto Indian ukryte w dżungli. Była to niezmiernie ambitna i fascynująca próba zmierzenia się z historią i mitem.

Saura wielokrotnie podkreślał, jak bardzo interesują go postaci niezwykle i zindywidualizowane. Jedną z nich był św. Jan od Krzyża, któremu poświęca zrealizowaną w 1989 roku „Ciemną noc” („La noche oscura”), ukazując świętego nie tylko jako buntownika, ale przede wszystkim twórcę. Kilka lat później, w myśl swej idei, zrealizował film „Goya” („Goya en Burdeos”, 1999) – w całości dedykując go temu XVIII wiecznemu malarzowi. Zaś w 2001 roku stworzył obraz „Buñuel i stół króla Salomona” („Buñuel y la mesa del rey Salomón”), poświęcając go artyście, którego bardzo podziwiał i cenił – Luisowi Buñuelowi.

Zupełnym novum w twórczości Saury okazuje się film z 1990 roku, będący adaptacją sztuki teatralnej.

„Sevillanas”, „Południe” i „Maraton” to trzy filmy, które na początku lat 90-tych zrealizowane zostały dla hiszpańskiej telewizji.

Saura postrzega siebie jako autora, tak więc dzieł, w których odwoływał się do cudzych scenariuszy jest niewiele. W 1993 roku powstaje „Zniewaga” („¡Dispara!”), a trzy lata później „Taxi” – filmy sensacyjne, mówiące o losach młodych ludzi szukających samookreślenia i drogi życiowej.

W roku 1995 powstaje niezwykle wyrafinowany obraz „Flamenco”, wypełniony przepiękną muzyką i fenomenalnym tańcem. Autorem zdjęć do filmu był Vittorio Storaro – jeden z najwybitniejszych operatorów na świecie. Doskonały rezultat został dostrzeżony na festiwalach w Wenecji i San Sebastian.

Przygodą Saury z literaturą było opublikowanie noweli „Pajarico solitario”, która stała się podstawą filmu pokazywanego w telewizji pt. „Ptaszek” („Pajarico”).

Triumfalnym powrotem Saury okazał się film „Tango” (1998). W centrum opowieści mamy historię reżysera i choreografa, który szykuje telewizyjny spektakl o tangu. W jego zawrotnym rytmie łączy się życie i sztuka, miłość i rywalizacja.

Rok 2000 przynosi realizację „Salomé” i stanowi powrót do reżyserskich pasji – flamenco i baletu. Pierwsza część dotyczy przygotowań do spektaklu, którego próbę generalną obserwujemy w części drugiej.

„Siódmy dzień” („El Séptimo día”, 2004) to fabularyzacja prawdziwego wydarzenia, które miało miejsce w prowincji Estremadura w 1990 roku. Historia opowiedziana została z perspektywy dziewczyny, która ją przeżyła i, rozliczywszy się z traumatyczną przeszłością, postanawia zacząć nowe życie.

Filmy Saury nawiązują do wielowymiarowej i niezwykle bogatej kultury hiszpańskiej, niejednokrotnie odwołując się do muzycznego misterium tańca i śpiewu. Nie inaczej jest dwóch przypadków dwóch ostatnich filmów reżysera.

Hołdem dla kompozytora Isaaca Albéniza jest magiczna opowieść pełna emocji, muzyki i tańca – „Iberia” (2005). Jest to sentymentalna podróż twórcy do serca kultury hiszpańskiej. Pierwszorzędni artyści (Sara Baras, Aida Gomez, gitarzysta Manolo Sanlucar i pianistka Rosa Torres Pardo) prezentują muzykę klasyczną, pasję flamenco, tradycyjny taniec hiszpański, balet i taniec nowoczesny.

Kolejnym zrealizowanym filmem był muzyczny dokument z 2007 roku „Fados”. Fado to XIX wieczny gatunek muzyczny stanowiący spuściznę wszystkich Portugalczyków. Całe przedstawienie składa się z dwudziestu scen, ukazujących styl tej muzyki, będącej najczystszym wyrazem narodowej duszy. Najnowszym dorobkiem Saury jest natomiast dzieło z 2009 roku „Ja, Don Giovanni” („Io, Don Giovanni”), opowiadający historię, prowadzącego rozpustne życie pisarza Lorenzo da Ponte.

Przedstawiona powyżej filmografia Carlosa Saury podkreśla nie tylko niezwykłość jego poetyckiej wizji, ale również sytuuje reżysera, jako artystę, który od początku swojej kariery zawodowej pozostaje wierny rodzimej kulturze i tradycji. Co więcej, wskazuje na znamieny w jego twórczości ewolucjonizm. Saura wciąż poszukuje bowiem nowych możliwości ekspresji, sięga po aktualne motywy, gatunki czy formy. Owa uniwersalność poruszanych w jego dziełach problemów, a także nowatorstwo języka filmowego są tym, czemu zawdzięcza Saura swoje zaszczytne miejsce w areopagu hiszpańskiego kina.

II. KONGLOMERAT REALNOŚCI I NIEREALNOŚCI

2.1. Charakterystyczne cechy filmowej poetyki

W jednym ze swoich dzieł „*The films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*”, Marvin D'Lugo – profesor Clark University w Worcester, uznany na arenie międzynarodowej naukowiec w dziedzinie hiszpańskiego kina – dokonuje dogłębnej i wielowymiarowej analizy twórczości Carlosa Saury⁸. Zdaniem wybitnego iberysty, Saura konsekwentnie prowadzi jedną i tę samą grę z widzem, grę o daleko idących konsekwencjach ideologicznych i estetycznych⁹. Sam reżyser mówi o tym w ten sposób:

Sądzę, że każdy film jest „grą” i wszystkie moje filmy są „grą”. To znaczy, że bohaterowie moich filmów zawsze kogoś lub coś interpretują. Nie dlatego, że są aktorami, ale dlatego, że ja bardzo chcę, żeby oni kogoś zinterpretowali. Wiele rzeczy zaniedbuję: realizm filmu, prawa psychologii, ale nie „grę”, którą stosuję dlatego, że w tym właśnie konkretnym momencie, sprawia mi to radość. Bardzo lubię „grę” i moje filmy cały czas pokazują, że są niczym innym, jak „grą”¹⁰.

Znamiennym wyróżnikiem tej „gry” – a co za tym idzie, całej twórczości reżysera – jest stosowanie swoistej perspektywy temporalnej. Linearny z reguły czas akcji w filmach Saury zostaje poddany niezwykle wyszukany metamorfozom. Poprzez rozmaite zabiegi kondensowania, wydłużania, zagęszczania, czy rozproszenia, twórca niejako unicestwia chronologię czasu, a co najważniejsze, wskazuje na jego płynny charakter. Owa płynność, odzwierciedlająca się na płaszczyźnie rejestracji obrazu, wyraża się jednak przede wszystkim poprzez zwrot ku przeszłości. Czas filmowy jest bowiem nie tylko skracalny i rozciągalny, ale także odwracalny i może przesuwac się wstecz. Włączanie się przeszłości w czas aktualny dokonuje się u Saury za pośrednictwem chwytów retrospekcyjnych. To właśnie dzięki nim możemy zaobserwować na ekranie niezwykle zespolenie wspomnienia i chwili obecnej. Teraźniejszość roztapia się pomiędzy czasem pamięci o przeszłości, a projekcją marzeń o niej. Czas staje się ustawicznym ruchem, przepływem i wymyka się spod powszechnie znormalizowanych pojęć. Nie pasuje do niego żadna określona kategoria, odnosi się bowiem najczęściej do zjawiska przenikania pomiędzy prawdą a fikcją.

⁸ A. Helman, *O grach Carlosa Saury*, „Kino”, 2000, nr 12, s. 50.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Królikowska-Avis, *op. cit.*, s. 132.

Kreacja czasoprzestrzeni w filmach Carlosa Saury oparta jest na dysonansach – na przejściach od obrazu świata autentycznego do obszarów z zaświatów.

W filmach Saury rozpada się linearna konstrukcja akcji; granica między rzeczywistym światem postaci a światem ich fantazji, snów i wyobraźni nieustannie się zaciera. Relacja subiektywna i obiektywne doznania wzajemnie się przenikają. Bohaterowie żyją wśród autentycznych, ale także stworzonych przez siebie zdarzeń, płynnie przekraczając limity przestrzeni i czasu. Niejednokrotnie, za pośrednictwem wspomnień, pojawiają się w scenach sprzed lat, w swej aktualnej postaci. Zdarzenia zapisane w ich pamięci pełnią więc funkcję krzywego zwierciadła, pośredniczącego między dwoma światami. Celowa alogiczność wyraża się również w wzajemnej asocjacji dwóch odmiennych trybów: oznajmującego i przypuszczającego (życzeniowego). Poprzez niejednoznaczność przedstawionych sytuacji, zmienne plany czasowe i stosowane często retrospektywy, świat przedstawiony, na pozór realistyczny, staje się coraz bardziej enigmatyczny i wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Rozróżnienie tego, co zaszło w realnym życiu, z punktu widzenia filmowych bohaterów, a egzystencją wtórną, czy hipotetyczną, staje się dla widza niejednokrotnie problematyczne. Ekranowe postaci przemieszczają się stale między poszczególnymi poziomami ontologicznymi, co w konsekwencji prowadzi do transgresji granic i powstania przestrzeni synkretycznej. Nierzadko mamy, bowiem do czynienia z sytuacją, kiedy filmowa rzeczywistość i fikcja zaczynają się do siebie ewidentnie upodabniać.

„Skarbnica pamięci” zagarnia zarówno przeszłość, teraźniejszość jak i przyszłość. Przeszłość konstituuje się bowiem w każdym wspomnieniu, pozostającym niematerialnym, lecz duchowym świadectwem minionej rzeczywistości. Co więcej, pamięć podlegająca nieustannym atakom wyobraźni i marzeń, przywłaszcza sobie prawo do robienia cięć czy lekceważenia logicznych powiązań. Z podobną sytuacją mamy do czynienia również w przypadku filmowego obrazu, którego specyficzną właściwością jest właśnie odzyskiwanie przeszłości. Świadkiem tej przeszłości, ale również symbolem mistycznego wymiaru świata, jego potęgi, jak i sfery niedostępnej ludzkiemu poznaniu, jest absolut widma o którym Edgar Morin pisze:

Widmo jest w istocie tym najbardziej podstawowym obrazem istoty ludzkiej, jeszcze wcześniejszym niż świadomość samego siebie u człowieka, obrazem rozpoznawalnym w odbiciu lub w cieniu, jawiącym się we śnie i w halucynacjach, jak

też w wizerunkach malowanych lub rzeźbionych; jest obrazem-fetyszem, otoczonym czcią we wszystkich wierzeniach w życie pozagrobowe, we wszystkich kulturach i religiach¹¹.

Świat sam w sobie posiada więc właściwości powielania się i reprodukowania w kolejnych cieniach, odbiciach czy odwróconych obrazach. Mnogość tych odbić, różnorodność ich charakteru dowodzą immanentnej potrzeby człowieka, jaką jest obrazowanie zastanej rzeczywistości. Ziemia, po której wędrujemy, staje się dla nas nieprzebytym gąszczem możliwości, otchłani, z których wyłaniają się coraz to inne kształty i wcielenia. Rodzi się w nas pragnienie potwierdzenia własnego istnienia, które Roland Barthes nazywa *poświadczeniem autentyczności*¹². To zjawisko „udowodnienia rzeczywistości” opisuje Lech Lechowicz: *Fotografia szybko nabrała autorytetu, prawnego dowodu na istnienie tego, co przeminęło, co w tak niezbity i niepodważalny sposób może dowieść zdjęcie*¹³. Przeszłość zapomniana, odesłana do lamusa pamięci, zostaje poddana szczególnie osobniczej reanimacji. Fotografia jest jednak czymś więcej niż repliką minionej chwili, jest *bezpośrednim śladem odbitego świata, niczym odcisk stopy lub pośmiertna maska*¹⁴. Zdjęcie, mocą kulturowego zobiektywizowania, zaświadcza o istnieniu rzeczy, ludzi czy procesów, jest ich dokumentem. To, co zostało zapisane na skrawku światłoczułego papieru, to drobne fragmenty, wycinki czasoprzestrzeni, które gromadzimy, gdyż – jak mówi Susan Sontag – zbierając fotografie, zbieramy świat¹⁵. Człowiek, chcąc upamiętnić swe istnienie, pielęgnuje niewyraźne widmo, wyraz manifestacji władzy nad upływem czasu. Uczestniczy w zmaganiu się z własnym cieniem, które nie jest niczym innym, jak lękiem przed zniknięciem, przeminięciem bez śladu.

Fotografia żyje wspomnieniami. Wywołuje z najwrażliwszej z klisz, jaką jest nasza reminiscencja. W momencie, kiedy przeglądamy zdjęcia, odbywa się nasza iluzoryczna podróż w przeszłość. Fotografię postrzega się tu w świetle nieodwracalnych wypadków, w świetle tego, co zostało wyłącznie w naszym wspomnieniu. Taką wizję fotografii – jako magii minionej – roztacza Roland Barthes¹⁶. W każdym procesie

¹¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 42.

¹² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 143.

¹³ L. Lechowicz, *Obiektywność i subiektywność w fotografii. Kilka uwag teoretyczno-historycznych*, „Format”, 2001, s. 34.

¹⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 1986, s. 142.

¹⁵ *Ibidem.*, s. 165.

¹⁶ R. Barthes, *op. cit.*, s. 152.

powielania rzeczywistości tkwi jakaś niezwykła siła i czar. André Bazin określił ją mianem „magii balsamowania czasu”, zaś Edgar Morin używa pojęcia „magii cienia”. Zdaniem Gustawa Junga archetyp cienia reprezentuje ciemny aspekt osobowości człowieka, odszczepioną część jego osobowości. W mitologii jest on personifikowany przez wszelkiego rodzaju postacie demoniczne czy wręcz diabelskie.¹⁷ Zwrot w stronę magii, mitologii ujawnia więc źródło prototypów, pierwotnych znaczeń stanowiących o istnieniu naszej nieświadomości. Materialne odpowiedniki pamięci niepostrzeżenie przeprowadzają nas przez granicę – która okazuje się jedynie cienką linią – dzielącą obszar pewnej i jasnej wiedzy od sfery nieznanego i nienazwanego.

Odnosząc się do tej samej metaforyki, nie sposób zauważyć, iż fotografia podziela pewne własności z odbiciem lustrzanym. Pojmowana jest jako „zwierciadlane” odwzorowanie realnej rzeczywistości, gdyż podobnie jak lustro, daje nam możliwość skonfrontowania się z wizerunkiem świata. Jerzy Busza zestawia je następująco: (...) *pewne właściwości zwierciadła są właściwościami fotografii, która podobnie jak lustro obdarza przedmioty odwzorowane pewnym blaskiem, dematerializuje, pozbawia cielesności (...) wreszcie tak odbicie lustrzane jak i fotograficzne, posiada nad ujętym przez siebie człowiekiem dziwną moc*¹⁸. Są to przedmioty nadzwyczaj osobliwe, to materialne odpowiedniki pamięci przeszłości. Wywodzą się z doświadczenia realnego, ale również mentalnego, były i pozostały świadectwem dotykanej i psychicznej rzeczywistości.

Od najdawniejszych czasów uznawano lustro za przedmiot o bogatej symbolice i niezwykłej mocy, niejednokrotnie wzbudzającej niepokój. Działo się tak dlatego, iż uważano, że odbicie człowieka to siedlisko jego duszy, która – jak wierzano – nie powinna błąkać się po świecie. Lustro umożliwia nam oglądanie samych siebie, uświadamia nam naszą odrębność i niepowtarzalność. Z drugiej strony, za sprawą zwierciadła, dokonuje się nasze rozdwojenie na tego, kto patrzy w lustro i na tego, kto się w nim odbija. Ten osobniczy dualizm uświadamia nam jeszcze inną, niezwykle znaczącą właściwość lustra. Zwierciadło daje nam bowiem możliwość kontemplacji, zwrócenia się w stronę naszych myśli – ku wnętrzu. Odzwierciedla nasze przemyślenia i niepokoje, oddaje głos sumienia, pozwala zobaczyć z przerażającą dokładnością całe nasze życie. Lustro wiernie wchłania w siebie i zachowuje pamięć wszystkich odbitych

¹⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 421.

¹⁸ J. Busza, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 102.

w czasoprzestrzeni obiektów. „Gromadzi” w sobie wszelkie kształty ludzi, zjawisk czy wydarzeń. Odbija obraz, nakładając nań kalkę naszej empirii i historii.

*Przemijanie rzeczy w czasie (...) to przechodzenie przez lustro. (...) Przez lustro czasu teraźniejszego dokonuje się nieustanne przechodzenie od przyszłości do przeszłości. Przemijanie rzeczy w czasie, proces niedostrzegalny, płynny i łatwy – jak droga światła w przestrzeni – który nie powoduje wyłomów, nie tłucze lustra, niczemu nie zagraża, wszystko pozostawia nietknięte*¹⁹.

W książce Lewisa Carolla „O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra” – rekwizyt ten kojarzony jest z ukrytymi albo nieświadomymi wspomnieniami, staje się symbolem marzenia. Szczególnie zajmujący wydaje się moment „przejścia” głównej bohaterki do świata, który funkcjonował na odmiennych niż nasz zasadach: (...) *choć nie umiała powiedzieć, jak się tam dostała. (...) szkło naprawdę zaczęło rozwiewać się przed nią jak lśniąca, srebrzysta mgiełka*²⁰. Krainą Alicji rządzi zaskoczenie, a w nim coś wymykającego się racjonalnej ocenie. Dziewczynka zostaje więc niejako wciągnięta na „drugą stronę lustra”, gdzie pewna wydaje się być jedynie nieprzewidywalność. O tym, co możemy znaleźć, wnikając w głąb przeźroczystej tafli, urzekająco pisał Federico Garcia Lorca:

*Za każdym lustrem
jest zmarła gwiazda
i tęcza maleńka
uśpiona.
Za każdym lustrem
jest wieczny spokój
i gniazdo dalekich uciszeń,
do których dotrzeć się nie da.
Lustro to mumia
źródeł przejrzystych,
zamyka się, jak muszla blasku
przed nocą.
Lustro
to matka – rosa
księga, która zasusza
zachody słońc i echo kształtu*²¹.

¹⁹ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 235.

²⁰ L. Carroll, *Przygody Alicji w krainie czarów. O tym co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Warszawa 1975, s. 150.

²¹ F. G. Lorca, „Kaprys”, [w:] *Poezje wybrane*, przeł. J. Ficowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968, s. 126.

Podobnie jest z marzeniami sennymi – nie potrafimy sobie uświadomić, dlaczego coś się dzieje i dlaczego znaleźliśmy się w jakimś miejscu. We śnie widzimy się często w innej postaci, nie czujemy siebie, nie mamy żadnych świadomych doznań zmysłowych. Twórca psychoanalizy Zygmunta Freud nie tylko odkrył nieświadomość, ale także uczynił sen królewską drogą do niej. Imaginacje senne pozwalają nam bowiem na poznanie zgromadzonych w nieświadomości śladów wspomnieniowych, życiowych doświadczeń, które kształtują naszą tożsamość i decydują o tym, kim jesteśmy. Sny, za pomocą symboli próbują przywoływać ziemskie doświadczenia, które się wydarzyły lub które wyparte zostały do sfery nieświadomości. Nieokreślone pragnienia, skrywane głęboko uczucia czy emocje powracają do nas w objęciach Morfeusza. Zgodnie z duchem psychoanalizy sny to jedynie cienie z innego świata, z którego pochodzi nasze drugie życie. I choć z pozoru wydają się być pozbawione logiki, są – jak twierdził Carl Gustaw Jung - metaforycznymi przesłankami ważnych informacji, dlatego musimy uczyć się je interpretować²². Sny wprowadzają w ruch archetypy, uruchamiają działanie „ego”, a także prowokują afirmację „ja”. Ponadto stają się forum, na którym wypowiadają się prototypy wizji zaczerpniętych ze wspólnego doświadczenia ludzkości. *Błogosławiony, który sen wynalazł, ten płaszcz, który okrywa wszystkie myśli ludzkie* – mówił Don Kichot, błędny rycerz z La Manczy²³. Każde bowiem, choćby najbardziej lapidarne projekcje senne, pomagają nam zharmonizować realizację naszych marzeń sennych wobec świata rzeczywistego.

Kolejnym pomostem łączącym świat materialny z nierzeczywistym jest nasza wyobraźnia, czyli sztuka wpływania na świat zewnętrzny. Jest ona zdolnością tworzenia abstrakcji bytów lub przedmiotów niepostrzeganych bezpośrednio przez zmysły. Wyobraźnia zespolona z wolą tworzy magię. Sartre pisze: *Akt wyobraźni (...) jest aktem magicznym. Jest zaklęciem przeznaczonym do wywoływania przedmiotu, o którym się myśli, rzeczy, którą się pożąda w taki sposób, aby można ją było wziąć w posiadanie*²⁴. Wyobraźnia pozwala na przywoływanie w swoim umyśle sytuacji minionych, czy nawet tych zupełnie mglistych, hipotetycznych lub niemogących zaistnieć w rzeczywistości. To uobecnianie sobie określonych przedmiotów lub zjawisk – zdaniem Włodzimierza Szewczuka – dokonuje się samoczynnie pod wpływem bodźców

²² Z. W. Dudek, *Podstawy psychoanalizy Junga*, Eneteia Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2009, s. 214.

²³ M. de Cervantes, *Don Kichote*, przeł. E. Boye, "Muza", Warszawa 1995, s. 87.

²⁴ J. P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 52.

słownych, spostrzeżeniowych lub w następstwie innych wyobrażeń²⁵. Magia imaginacji obejmuje swym zasięgiem cały wszechświat, w niej wyraża się doskonała jedność czasoprzestrzeni. Wszechwładna ręka wyobraźni przejmuje pieczę nad każdym doświadczeniem, uczuciem i każdą myślą, nie ma nic, czym by nie zawładnęła.

Edgar Morin posługuje się terminem „*widmo*” (w oryginale brzmi ono *double*), odpowiadającym polskiemu: „replika, zdwojenie, sobowtór”²⁶. Filmy Saury przepełnione są widmami. Wszelkie możliwe sposoby podwajania określonych wizji i obrazów osiąga reżyser poprzez nagromadzenie w swoich dziełach fotografii, luster, czy reprodukcji malarskich. Podobną optykę wprowadza również każda wizja senna pojawiających się na ekranie bohaterów. Dzięki zastosowanym technikom rozszczepienia odnosimy wrażenie, iż historie, rozgrywające się na naszych oczach, realizowane są z dwu różnych punktów widzenia tak, *jak gdyby świat przedstawiony zawdzięczał swoje powołanie do istnienia nie tylko autorskiemu „ja”, ale także jeszcze komuś innemu*²⁷.

Fotografią interesował się Saura od wczesnej młodości. Fascynacja tą profesją zdominowała jego wyobraźnię, określając zarazem jego artystyczny styl. Zdobyte doświadczenie, poczucie estetyki i ogólna znajomość sztuki sprawiły, iż na otaczający go świat zaczął patrzeć właśnie przez jej pryzmat.

*(...) robię zdjęcia po to, żeby zacząć wszystko zapamiętywać. Ale ponieważ zapamiętać własne życie znaczyłoby żyć dwa razy – rzecz niemożliwa i z pewnością nudna i bezcelowa – zadowalam się wyborem tego, (...) co najbardziej przykuwa moją uwagę (...): ludzie, domy, miasta, krajobrazy...*²⁸

Mimo, iż wybrał później drogę filmowca, fotografia do dziś pozostaje jego największą namiętnością. Werbalizuje nawet swój zachwyt, wkładając w usta jednej z bohaterek „Elizo, moje życie” następujące słowa: *Wynalazek fotografii fascynuje mnie. To prawie cud*.²⁹ Cytaty fotograficzne pojawiające się w jego filmach stają się wyróżnikiem jego twórczej metody. Dostrzegamy je w czołówkach, starych klaserach, gazetach czy przy nocnych stolikach naszych bohaterów. To w nich materializuje się czas przeszły dokonany, są bowiem notatkami ze świata, który przeminął. Za sprawą tych kawałków papieru zacierają się granice pokoleń. Dla filmowych postaci są one

²⁵ W. Szewczuk (red.), *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 348.

²⁶ E. Morin, *op. cit.*, s. 43.

²⁷ A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005, s. 105.

²⁸ <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=7164>, 8.02.2010.

²⁹ Fragment ze ścieżki dźwiękowej filmu „Elizo, moje życie”.

bodźcem do refleksji, przywołania wspomnień, czy nawet wspólnej rozmowy. Potwierdzając w ten sposób dewizę, iż sztuka fotografii utrwała najbardziej ulotne stany naszej przeżytej lub przeżywanej rzeczywistości. Merytoryczną rolę odgrywają także kolorowe fotosy z czasopism czy gazet, niczym z innego, „lepszego świata”. Zafałszowując realia ujawniają one brak ich stałego charakteru, ich amorficzność i płynność. Poprzez te elementy kultury popularnej, w których świat staje się fałszywym „konstruktem”, nieprzystającym zupełnie do prawdziwego kształtu rzeczywistości. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj jeden rekwizyt – album rodzinny – który, niczym zaklęty talizman, stale powraca w wielu filmowych obrazach. Okiem pamięci, jaką jest fotografia, zagląda Saura do krainy dzieciństwa. Dokonuje bolesnej kontaminacji przeszłości i teraźniejszości. Dorośli już bohaterowie mają bowiem świadomość, że cudowne chwile przepełnione idyllą, świadomością pogodnego i beztrudnego życia już nie powrócą. Pozostaje wyłącznie nostalgia za krainą, która odeszła w zapomnienie. Fotograficzne *double* stają się więc próbą ucieczki przed przemijaniem i śmiercią. Poprzez te magiczne wędrówki po miejscach naznaczonych przez rzeczy, filmy Saury nabierają niejednoznacznego wyrazu. Co więcej, sięgając głębiej, odzwierciedlają nadświadomość zamkniętą w idei materii. Pojawiające się w filmie przedmioty, niczym platońskie byty, istnieją jako byty właśnie i jako ich odbicie w kreacji reżysera. Dwoistość ta znakomicie współgra z podwójnością czasów Saury, z przenikaniem osobowości jego bohaterów, z dwukrotnym istnieniem świata kreacji i kreowanego.

Motyw podwojenia bohaterów wspomaga również ustawicznie wykorzystywany przez Saurę dyspozytyw lustra³⁰. Za jego pomocą prowadzi reżyser grę między rzeczywistością a jej zobrazowaniem.

W lustrze bowiem znajdziemy miarę oddalenia, które pozornie rozległe mieści się przecież ciągle w płaszczyźnie tafli. (...) Patrząc w lustro, patrzymy w siebie, poznajemy własną twarz – spoglądając w przeszłość, zagłębiamy się we wspomnienie, odnajdujemy prawdę o sobie, poznajemy swą świadomość³¹.

Popularny temat urodziwej niewiasty kontemplującej swe oblicze w szklanej tafli pojawia się również w filmach hiszpańskiego mistrza. Zastosowanie takiej figury wizualnej niepozbawione jest ideologicznych implikacji. Kobieta, która z natury jest estetką i dba o swoją urodę, w lustrze poszukuje autoafirmacji. W Starożytności

³⁰ A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 107.

³¹ B. Sycówna, *Widma. O kilku filmach Carlosa Saury*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 66.

wierzono, iż w zwierciadle pozostaje coś z urody kobiety, która się w nim przegląda. Później te kobiece skłonności zaczęto interpretować jako przejaw próżności, narcyzmu, czy następstwo miłosnych uniesień. Poprzez ten mitologiczny atrybut Afrodyty ukazuje Saura swój zachwyt istotą kobiecości. Doskonale pomagają mu w tym jego aktorki, a zwłaszcza Geraldine Chaplin, która znakomicie odnajduje się w każdej swojej roli. W przypadku mężczyzn na szczególną uwagę zasługuje charyzma Antonio Gadesa – choreografa i głównego bohatera trylogii flamenco. Bohaterowie, których reżyser umieszcza przed lustrem, przyglądają się nie tylko swoim odbiciom, ale przede wszystkim spoglądają w głąb siebie. Wkraczając w obszar „lustrzanego odbicia”, rozpoczynają zarazem introspektywną podróż przez bramy nieświadomości. Zgodnie z myśleniem magicznym, lustrzane *double* – podobnie jak fotograficzne – aby zaistnieć, musi pozbawić życia oryginał. Mówi o tym wuj Emilio, bohater „Ptaszka”: *Lustro pochłania część osobowości, by ją „zwrócić” w wersji zmienionej i przetworzonej*³².

*Aby zaakcentować lub wydobyć na powierzchnię subiektywną naturę obrazu – reżyseria filmowa ucieka się często za pośrednictwem luster lub szyb oddzielających widza od rzeczy, do widmowego obrazu rzeczy podniesionego do drugiej potęgi*³³. U Saury rolę lustra niejednokrotnie przejmuje obiektyw kamery, nabierając w ten sposób coraz to nowszych znaczeń. Bohaterowie filmowi patrzą w kamerę, jak w lustro, dzięki czemu również widzowie mogą znaleźć się w odkrytym przez Alicję świecie.

Zdaniem Morina do świata widm należą nie tylko „obrazy – zjawy”, obrazy materialne, ale także obrazy myślowe (halucynacje czy marzenia senne). *Będąc kimś innym – nadrzędnym, widmo skupia w sobie magiczne moce. Odlączy się od człowieka śpiącego, aby przeżywać swe dosłownie nadrealne życie snu*³⁴. W wielu filmach Saury to właśnie sen staje się podstawowym elementem konstrukcji fikcyjnego świata. To w nich widoczne są najbardziej jednostkowe cechy tego świata, takie jak płynność, absurdalność postaci i zdarzeń, czy niemożność uchwycenia wielu zjawisk poprzez ich nielogiczny i paranormalny charakter. Podczas snu dokonuje się magiczna transformacja czasu i przestrzeni. Marcel Proust pisał: *I może też na skutek potwornej zabawy, jaka Sen urządza z Czasem – Sen tak mnie zafascynował*³⁵. Tymi słowami można by uzasadnić również zachwyt Saury wobec onirycznej poetyki. W jego filmach senne wizje funkcjonują na tych samych prawach, co obrazy na jawie. Wizerunki

³² A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 109.

³³ E. Morin, *op. cit.*, s. 211.

³⁴ *Ibidem.*, s. 43.

³⁵ W. Masłowski, *Księga aforyzmów świata*, "Antyk", Kęty 2001, s. 234.

widmowych postaci zgodne są z ich filmowymi pierwowzorami. Reżyser stwarza i unicestwia zarazem swoich bohaterów, ale śmierć w jego filmach nie jest nieodwołalna. Dlatego też postaci umarłych ukazywane są jako rzeczywiste.

2.1.1. Film „Nakarmić kruki” jako matryca twórczości

W zbiorze wywiadów poświęconych twórczości Saury, przygotowanym przez Lindę M. Willem, iberystkę z Butler University znajdujemy wyjaśnienie kilku istotnych kwestii dotyczących m.in. sprawy zaangażowania artysty w politykę³⁶. Saura nigdy nie uważał siebie za reżysera politycznego, choć jego filmy miały niewątpliwie antyfrankistowską wymowę. Sam reżyser często deklarował swoją apolityczność, utrzymując, że gdyby interesowała go polityka, znalazłby inny sposób wyrażania poglądów, niż realizacja filmów. Okres dyktatury, narzucający rygorystyczne ograniczenia swobód twórczych, nie umożliwił mu jednak realizacji takich filmów, jakie chciał. Poetyka detour, umiejętne wyrażanie tematów zahaczających o politykę w formie zapośredniczonych symboli i metafor, była tym rodzajem wypowiedzi, którą świadomie i konsekwentnie wybierał. A ów ezopowy język, któremu niezmiennie pozostawał wierny, nie zatracił swej twórczej tożsamości nawet w epoce postfrankistowskiej.

W jednym z wywiadów wspomina: *Traktowanie rzeczy w sposób niebezpośredni było zawsze czymś, co bardzo lubiłem. Lubię ten sposób opowiadania i pozostałem mu wierny nawet wówczas, gdy cenzura przestała już działać*³⁷.

Europejscy krytycy określali Saurę mianem artystycznego lidera w walce z polityką Franco. Obok filmów stricte politycznych w jego dorobku odnaleźć można dzieła, w których dominowały sprawy indywidualnych bohaterów, ale które również można odczytywać jako finezyjne parabole frankizmu.

*A zatem nie można powiedzieć wprost, że jakiś z moich filmów jest istotnie filmem politycznym, demaskatorskim lub że zawiera takie to a takie przesłanie. (...) Sądzę, że jest w nich to demaskatorstwo, lecz zarazem wiele innych rzeczy*³⁸.

Saura nie skupia się wyłącznie na zdemaskowaniu mankamentów ustroju, lecz przede wszystkim na człowieku, na ukazaniu jego egzystencjalnych problemów. Nie jest to jednak obraz jednostki w społeczeństwie pojmowanym, jako środowisko

³⁶ A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 53.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 54.

produkcyjne czy polityczne. Dyskusję o etosie kultury hiszpańskiej podejmuje w oparciu o dyskurs rodzinny, stanowiący fundament życia społecznego w Hiszpanii.

Doskonale pamiętam moje dzieciństwo, a wojna naznaczyła mnie w pewien sposób silniej niż mogę zdać sobie z tego sprawę. Jest to ten okres mojego życia, który pamiętam ze wszystkimi szczegółami. Wspomnienie dnia, kiedy zaczęła się wojna, wspomnienie głównie wizualne jak flashback: opuszczony budynek w pobliżu mojego domu w Madrycie; parada żołnierzy z bronią wzniesioną do salutu; wszyscy zamykali okna. Tak właśnie zapamiętałem te wydarzenia, w sposób niewiarygodnie żywy: pieśni wojenne, zabawy dzieci, bombardowania, wyłączanie światła, głód, śmierć. Ponieważ lata te były tak niezwykle dla małego dziecka, z upływem czasu wspomnienia wracały ze wzmoczoną siłą³⁹.

Temat wspomnień Saury krąży najczęściej wokół rodzinnego domu. Nie bez powodu też w centrum zainteresowania twórcy znalazła się właśnie rodzina. Instytucja modelowa dla hiszpańskiej struktury społecznej, zanurzona w typowym dla kraju tradycjonalizmie, a przede wszystkim wielopokoleniowa i mocno zhierarchizowana.

„Rodzinę ma się tylko raz”⁴⁰ – tak mówią Hiszpanie, którzy bardzo ją sobie cenią. Mimo, iż klasyczny wzorzec wielkiej rodziny funkcjonuje we współczesnej Hiszpanii wyłącznie na zasadzie reminiscencji, nie mniej jednak zasadnicza spójność rodziny wciąż odgrywa istotną rolę. W kraju tym zaciekle broni się honoru najbliższych, a tolerancja i wzajemne poświęcenie są czymś naturalnym. Normą jest również to, iż ludzi starszych traktuje się tutaj szacunkiem, dlatego niejednokrotnie, także współcześnie, zdarza się, że pod jednym dachem żyje ze sobą kilka pokoleń. Hiszpańska rodzina jest przede wszystkim powiązanym uczuciowo klanem, który stanowi oparcie w różnego rodzaju kryzysowych sytuacjach, dlatego też uważa się, że wszelkie problemy powinny być rozwiązywane w kręgu najbliższych i nie można ich przenosić w sferę publiczną.

Co prawda w dzisiejszej Hiszpanii rodziny są mniej liczne, a młodzi coraz częściej kupują własne mieszkania, jednak tendencja do utrzymywania stałych kontaktów z krewnymi jest wciąż żywa. Głównym celem małżeństwa jest posiadanie dzieci i nawet dziś niewiele rodziców jest w stanie wyzwolić się z pęt wzorców,

³⁹ *Ibidem.*, s. 10.

⁴⁰ M. Meaney, *Hiszpania. Co kraj to obyczaj*, przeł. M. Zglinicki, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 2004, s. 34.

sięgających jeszcze czasów machismo i wielkich rodów. Dzieci są nie tylko dumą i nadzieją swych rodziców, ale także stanowią integralną część społeczeństwa.

Istotnym wydarzeniem w życiu każdej latorośli jest pierwsza komunia, która niejednokrotnie przybiera bardzo ceremonialne formy. Inne wydarzenia scalające całą rodzinę to np. rocznice, chrzciny, wesela czy pogrzeby.

Za czasów dyktatury Franco kobiety skazane były na nieustanną dyskryminację. Potrzebowały one zezwolenia mężów, zwanego *permiso marital*⁴¹, praktycznie na wszystko. Kobiety niezamężne w rodzinie traktowane były niemal jak służące, w małżeństwie zaś stawały się własnością mężczyzny. Właśnie w tej kwestii rozbieżność między miastem a wsią była uderzająca, gdyż właśnie w mniejszych miasteczkach w kwestiach moralnych kobiety były znacznie gorzej traktowane. Przez wieki, z powodu presji Kościoła i narzucane przezeń surowe zasady seksualnego zachowania, emancypacja kobiet była wprost niemożliwa.

Obecnie równy status kobiety i mężczyzny gwarantuje konstytucja, niestety realia, zarówno w środowisku zawodowym, jak i prywatnym, są zupełnie odmienne. Apodyktycznym Hiszpanom niełatwo jest zaakceptować równość obojga partnerów w różnych sferach życiowych, począwszy od kwestii doświadczenia, aż po sferę domowych obowiązków, dlatego też w domowym zaciszu w dalszym ciągu obowiązuje tradycyjny podział ról. Panowie pragną być postrzegani, jako ci, którzy mają wśród domowników największy autorytet. Mężczyzn często określa się mianem zaborczych i poządlivych, dlatego też rzadko bywają wierni swoim towarzyszkom. Jeszcze do niedawna obecność kochanek w życiu żonatego mężczyzny była czymś, co nie budziło większego protestu.

Saurowskim spojrzeniem na rodzinę jest obraz z 1975 roku „Nakarmić kruki” uważany za najlepszy w dorobku reżysera. Film, do którego Saura samodzielnie napisał scenariusz, zostaje ironicznie zapowiedziany w finale „Kuzynki Angeliki”, w którym ojciec tytułowej bohaterki, karząc Luisa, powtarza hiszpańskie przysłowie: „Cria cuervos y te sacaran los ojos” – „Karm kruki, a one wydziobią ci oczy”⁴².

Symbolika czarnego kruka jest bardzo złożona, dlatego niejednokrotnie przypisuje mu się sprzeczne ze sobą znaczenia. Ze względu na czarne, błyszczące upierzenie, skrzeczący głos i ciemne przenikliwe oczy, ptaki te, przypisuje się do stworzeń nieczystych i złowróźbnych, nierozdzielnie związanych ze śmiercią,

⁴¹ *Ibidem.*, s. 51.

⁴² Fragment ze ścieżki dźwiękowej filmu „Kuzynka Angelika”.

okrucieństwem i wojną. Także w chrześcijaństwie kruki pełnią raczej negatywną rolę, gdyż łączy się je z alegorią nieuniknionej i bolesnej samotności. Odrębny obraz wykształcił się natomiast w kulturach pozaeuropejskich. Według nich, kruk będący synonimem mądrości brał udział w stworzeniu świata i obdarzony był nadprzyrodzoną siłą oraz zdolnościami magicznymi.

Figura czarnego kruka, do której już w tytule dzieła nawiązuje Saura, poprzez swoją bogatą metaforykę, stanowi znakomitą zapowiedź tego, z czym przyjdzie się nam zetknąć podczas projekcji. Film jest spojrzeniem na dzieciństwo, lecz nie jest ono „baudelaire’owskim niewinnym rajem”, lecz czasem całkowitej bezsilności wobec nieuchronnych determinant egzystencjalnych człowieka. Sam reżyser zwraca szczególną uwagę na ambiwalentny charakter rodziny, która z jednej strony jawi się, jako jedyna ostoja, zacisze, gdzie chcemy odnaleźć raj utracony, z drugiej zaś, jako miejsce zbyt wczesnej i dramatycznej inicjacji.

Obserwujemy typowe hiszpańskie małżeństwo. Jemu przypada patriarchalna władza i despotyzm (był wojskowym popierającym frankistowski przewrót), jej – bierna uległość wyrażająca się poprzez całkowite poświęcenie rodzinie. Młoda i utalentowana kobieta świadomie i dobrowolnie rezygnuje bowiem z kariery artystycznej, całkowicie poświęcając się wychowaniu swoich trzech córek. Postacią najbardziej klasyczną, choć niezindywidualizowaną i pokazaną nieco w cieniu, jest ojciec głównej bohaterki – Any. Swoją chorą i coraz bardziej uciążliwą żoną wydaje się trochę znudzony, a trochę zmęczony i zniecierpliwiony, zwłaszcza, gdy ona w niemalże histeryczny sposób domaga się jakichkolwiek objawów czułości i zainteresowania. Relacja między nim, a żoną powtarza stereotypowy model dotyczący funkcjonowania hiszpańskiej rodziny doby późnego frankizmu. Każde z nich żyje w innej rzeczywistości, on – silnie złączony z teraźniejszością, ona - przywiązana do przeszłości, niezdolna do wyzwolenia się z jej ograniczeń. W życiu mężczyzny pojawiają się bowiem inne, młode i atrakcyjne kobiety. Przy każdej nadarzającej się okazji romansuje z najlepszą przyjaciółką żony – Amelią, nie rezygnując również z usług świadczonych przez służącą. Choć Ana jest jeszcze zbyt młoda, by zrozumieć powikłane meandry pożycia małżeńskiego rodziców, podświadomie jednak oskarża ojca o chorobę i śmierć matki.

Właściwa akcja filmu rozgrywa się w obrębie jednego domu, odizolowanego od świata ogrodem. Motyw „pustego domu” jest dla twórczości Saury dość typowy. Cała stylistyka filmu wiernie służy prezentacji tego miejsca, jako zamkniętej oazy w pustyni

wielkiego miasta. Z zadziwiającą dokładnością, powoli i majestatycznie zapoznaje nas Saura z każdym najmniejszym szczegółem, jaki kryje on w swoim wnętrzu. Poetycki obraz tonącej w półmroku starej madryckiej willi – w której wysmakowane piękno uwidaczniają jeszcze dokładniej znajdujące się tam przedmioty – rozciąga przed nami atmosferę lęku i tajemniczości. Natomiast patetyczna tonacja i wysmakowana plastyka, emanująca z każdego niemal kadru, wprowadza nas w szeroki obszar refleksji egzystencjalno-filozoficznej.

Niezwykłe charakterystyczny okazuje się, pojawiający się niczym leitmotiv – niepokojący „refren” schodów. Ana kilkakrotnie przemierza schody swojego domu; czyni to, np., kiedy chce spotkać się z mamą, pożegnać ojca czy kiedy zmierza do kuchni, by zatrzeć ślady użycia „trucizny”. Ta rytualnie powtarzająca się czynność stanowi niejako zapowiedź niezwykle istotnych dla niej wydarzeń. Schodząc z piętra dziewczynka dokonuje zatem symbolicznego wejścia w dorosłość, niosąc ze sobą ból, cierpienie, strach przed chorobą i śmiercią. Zdaniem Gastona Bachelarda, zejście po schodach równoznaczne jest natomiast z wniknięciem w głąb swojej psychiki, a co za tym idzie w głąb swojej przeszłości⁴³. To zejście do w otchłań pamięci przypomina boudelairowskie zejście do piekieł, czy jak określał to Carl Gustaw Jung w *sztolnie indywidualnej podświadomości*⁴⁴.

W niezmiernych korytarzach swojej podświadomości odnajduje więc Ana obraz ukochanej matki, za którą tak bardzo tęskni. Francuski filozof pisze o tym następująco:

*Jeśli samotnie, w zadumie, w domu, który nosi znak głębokości, schodzimy ciasnymi, ciemnymi schodami (...) czujemy niebawem, iż jest to zejście w przeszłość*⁴⁵.

W podobnym duchu można zinterpretować scenę finałową, w której Ana, ubrana w mundurek, stoi z innymi uczennicami przed schodami prowadzącymi do szkoły. Według interpretacji D'Lugo główna bohaterka stoi teraz przed nową drogą życiową, nowym początkiem prowadzącym ku lepszej przyszłości. Rozwój samoświadomości i własnych poglądów pozwolą jej bowiem uwolnić się od koszmaru dzieciństwa. Zakończenie filmu można odczytać także w mniej optymistycznym świetle. Powrót do szkoły i podporządkowanie się reżimowi edukacji równoznaczny jest z zakończeniem błędnego i beztroskiego okresu dzieciństwa.

⁴³ B. Sycówna, *Nibylandie Carlosa Saury*, „Film”, 1978, nr 35, s. 20.

⁴⁴ Z. W. Dudek, *op. cit.*, s. 167.

⁴⁵ B. Sycówna, *op. cit.*, s. 20.

„Nakarmić kruki” jest pierwszym filmem Saury, który został całkowicie poświęcony kobiecie, a przede wszystkim problemowi matki i macierzyństwa. Psychoanaliza klasyczna dopatrywała się archetypicznie wspólnych zależności zarówno w pojęciu Matki jak i pojęciu Domu. Dom oniryczny to obraz, który w marzeniach i snach wiąże się z siłą opiekuńczą.

Celem Saury stało się ukazanie uczuciowych związków między matką i córką. Rola ojca zostaje w tym przypadku zupełnie zmarginalizowana. Ponieważ Ana nie była wyczekiwanym przez niego synem, już od samego dzieciństwa zostaje z jego strony pozbawiona jakichkolwiek form okazywania uczuć. Dla dziewczynki mama była uosobieniem idealnej miłości i dobroci. Nic więc dziwnego, że nikt nie był w stanie zapełnić luki, jaka powstała w jej życiu. Szczęście, jakie przeżyła Ana w dzieciństwie, zostaje brutalnie skonfrontowane ze zbyt wczesnym wejściem w dorosłość, z którym musi się zmierzyć po odejściu matki. Obserwujemy dramatyczny rys z życia Any, która musi zmierzyć się z traumatycznymi zdarzeniami, jakie tak niedawno rozegrały się w jej małym świecie. Nieudane małżeństwo rodziców, ich zbyt wczesna śmierć, skazująca Anę na nieuchronne osamotnienie i życie pod opieką niedoświadczonej ciotki Pauliny – sprawiają, że dzieciństwo staje się dla naszej bohaterki najstraszniejszym okresem w życiu.

W rewelacyjny sposób ukazuje Saura stosunek dziecka do śmierci. W jednym z wywiadów mówi:

Myślę, że dziecko wyobraża sobie śmierć inaczej niż dorosły. Myślę, że dla dziecka, przynajmniej dla Any, śmierć jest raczej wypadkiem, zniknięciem. Matka nie umarła dla Any, po prostu zniknęła, w każdej chwili może zjawić się ponownie⁴⁶.

Jednym z głównych źródeł lęku tanatycznego jest perspektywa osamotnienia, dlatego też Ana nie przyjmuje do wiadomości faktu, iż odejście, tak bliskiej jej kobiety było bezpowrotne. Jedyną bronią Any wobec całkowitej bezsilności i niespełnionej potrzeby miłości, są jej wspomnienia. Najcenniejszym z nich jest wspomnienie matki, dzięki któremu bez wątpienia zdołała opanować tęsknotę. Dziewczynka wierzy, iż tymczasowe rozstanie z matką zakończy się z chwilą, gdy ponownie przywoła ją do siebie. Przekonana o swojej „nadzwyczajnej mocy” balansuje więc pomiędzy „tym” a „tamtym” światem. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie są już wzajemnie wykluczającymi się alternatywami.

⁴⁶ B. Sycówna, *Sny Carlosa Saury*, „Kino”, 1980, nr 6, s. 46.

W „Eseju o człowieku” Ernst Cassirer pisze: *Umysł pierwotny nie uważa nigdy śmierci za zjawisko naturalne, posłuszne prawom ogólnym. Śmierć nie jest nigdy czymś nieuchronnym, jest wynikiem okoliczności. Jest dziełem czarnoksiężstwa lub magii albo jakichś innych wpływów osobowych*⁴⁷.

Dzieciństwo małej Any od samego początku naznaczone zostaje piętnem Tanatosa (bliźniaczego brata Hypnosa – boga snu). „*Chcę umrzeć*”⁴⁸ – te słowa, które podczas kłótni histerycznie wykrzykuje matka, zapadają dziewczynce głęboko w pamięć; niczym buddyjską mantrę powtarza je później w chwilach osamotnienia. Magiczny rytuał dokonuje się również wtedy, gdy Ana podaje truciznę swej ciotce i trzykrotnie powtarza zaklęcie – „*niech umrze*”⁴⁹. Znaczące jest również to, że kiedy przygotowuje swój śmiercionośny eliksir, miesza go z mlekiem (napojem płodności, związanym z macierzyństwem, ale także ezoterycznym symbolem wtajemniczenia). Dzięki temu postępek, jakiego się dopuszcza, wykonany zostaje niejako w imieniu matki. Widząc świat jedynie w kategoriach Dobra lub Zła, z zupełną naturalnością przypisuje sobie władzę wymierzania sprawiedliwości. Sądząc, iż posiada moc zarówno uśmiercania, jak i powoływania do życia, oddala od siebie, a więc w pewien sposób przejmuje nad nimi kontrolę, skrywane gdzieś na dnie świadomości zranienia i upokorzenia.

Niezwykły charakter można przypisać także scenie, w której bohaterka odprawia pogrzeb swojej śwince morskiej, po czym z niezwykłą czcią i petyzmem smaruje swą twarz ziemią z jej grobu. Taki obrządek budzi automatyczne skojarzenie z ceremoniałem, jakiego nad zwłokami zmarłych dokonywały dawniej ludy pierwotne. Pochówek Roniego zostaje tu wyraźnie skonstrastowany z pogrzebem ojca, w którym Ana wolałaby nie uczestniczyć.

Obawa przed końcem życia emanuje niemal z każdego kadru filmu. Ze śmiercią stykamy się nawet podczas niewinnej zabawy dziewczynek w chowanego. Kiedy Isabelle leżąc w trawie udaje nieżywą, zaniepokojona Ana po cichu wypowiada słowa modlitwy: „*Boże, spraw by ożyły*”. Jest to jeden z kilku momentów w filmie, w którym mamy bezpośrednie nawiązanie do religii. Innym odniesieniem do tradycji katolickiej jest sakrament pierwszej komunii, którego z niepokojem oczekuje Maite. Chrześcijaństwo przygotowują się do śmierci drogą sakramentów. Także dla Maite komunie była

⁴⁷ E. Cassirer, *Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971, 243.

⁴⁸ Fragment ze ścieżki dźwiękowej filmu „Nakarmić Kruki”.

⁴⁹ *Ibidem*.

zapowiedzią uporania się z problematyką umierania. Zasadą, której podporządkował Saura swą opowieść o przemijaniu, jest oniryzm, przyjmujący w filmie także formę marzeń czy nieuchwytnych wizji o lepszym świecie. Marzenia senne, które, jak pisze Freud, są strażnikami snu, dają nam możliwość wyrażania pewnych irracjonalnych aspektów naszej psychiki. Oniryczną metaforą podświadomych pragnień dziewczynki staje się scena, w której Ana skacze z dachu domu. Ten niezwykle lot, wbrew logice i prawom fizyki, jest swoistym symbolem oderwania od rzeczywistości i przeniesienia się na drugą stronę lustra.

*Dzisiaj w moim oknie błyszczy słońce*⁵⁰ - tak brzmią pierwsze słowa piosenki, którą Ana stale odtwarza w swoim adapterze. Siadając na swojej ulubionej kanapie i wsłuchując się w delikatne brzmienie utworu, przekracza zarazem bramę swej czarodziejskiej krainy. W cudownej Nibylandii możliwe jest wszystko, nawet ożywianie umarłych, obcowanie z nimi i odczuwanie ich obecności, gdyż nie obowiązują tam żadne kryteria prawdopodobieństwa. Spotyka tam swoją mamę, która w białoniebieskiej sukni siada przed fortepianem, by zagrać córce jej ulubioną melodię.

Wyobraźnia Any podobna jest do wyobraźni nadrealistycznej, zgodnie z którą świat postrzegany jest przez pryzmat cudowności i magii. Relatywne podejście do kategorii czasu, przestrzeni i rzeczywistości w ogóle, staje się u Saury siłą sprawczą owych nadzwyczajnych przemian, istniejących jedynie na prawach transformującej wszystko imaginacji.

Niezwykłości zdarzeń nadają również pojawiające się w filmie charakterystyczne przedmioty, takie jak: lustro czy stare zdjęcia. Fotografie są przede wszystkim świadectwem zaistnienia konkretnego zdarzenia, określonego przez substancjonalność świata, czyli – konkretny czas, przestrzeń i materialność. Pojawiają się już w czołówce filmu, ukazując radosne chwile życia hiszpańskiej rodziny. W miarę przebiegu akcji przekonamy się jednak, że szczęście, które z nich emanowało, pozostało jedynie wspomnieniem. Dla Any, jej siostry Irene i sparaliżowanej babki, świat fotografii staje się nowym życiem, czarodziejską krainą marzeń i fantazji. Starsza kobieta, słuchając ulubionych melodii, godzinami wpatruje się w zniszczone pocztówki i zdjęcia – relikty przeszłości. W swoim dziele „O fotografii” Susan Sontag zwraca uwagę na fakt, iż wszystkie fotografie, bez względu na przedstawiany przedmiot, mówią „Memento mori”⁵¹. W momencie, gdy robimy zdjęcie, spotykamy się bowiem

⁵⁰ Fragment ze ścieżki dźwiękowej filmu „Nakarmić Kruki”.

⁵¹ S. Sontag, *op. cit.*, s. 145.

z kruchością i przemijalnością. Wszystkie zdjęcia stają się więc niewątpliwym świadectwem efemeryzmu ludzi i rzeczy. To także panoptikum naszej śmiertelności, którą pragniemy przechytrzyć, utrwalając na fotograficznej kliszy niezwykle stany i chwile, bliskie nieskończoności absolutu.

Kolorowe, połyskujące czasopisma, pełne pięknych modelek, niesamowitych kreacji i kosmetyków są dla Irene wyrazem lepszej rzeczywistości. Oczarowana tym niezwykłym światem dorosłych zachęca nawet swoje siostry do przygotowania przedstawienia. Zaopatrzone w szminki i tusze, siadają przed lustrem, by wykonać makijaż. Następnie przebierają się w stroje rodziców, po czym naśladują ich ruchy i zachowanie.

Taki rodzaj zabawy, opartej na odgrywaniu i wytwarzaniu rzeczywistości, francuski teoretyk kultury Roger Caillois, określił mianem *mimicry*⁵². Johan Huizinga określił zabawę, jako czynność swobodną, pozostającą poza zwykłym życiem, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej, określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku, według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub za pomocą przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata⁵³. Stworzenie wymagowanego domu pozwoliło osieroconym dziewczynkom doświadczyć ważnych stron rzeczywistości, których inaczej nie byłyby w stanie przeżyć.

Jacques Thuillier określił lustro, jako *symbol kruchości marzeń, ułomności nadziei i wielkiej iluzji*⁵⁴. Z ową iluzją mamy do czynienia w scenie, kiedy Róża czesze siedzącą przed lustrem Anę. Dotykanie włosów – będących tutaj synekdochą cielesności, istoty kobiecości – było dla Any gestem, którym mogła obdarzać ją wyłącznie matka. Dlatego też, dzięki swojej wyobraźni, dziewczynka, w miejsce czeszącej się opiekunki, stawia zapamiętany obraz matki. Lustro - jako przedmiot, zostaje w tym przypadku wyzwolone z konwencji realistycznej i nabiera cech nadprzyrodzonych. W zaczarowanym świecie Lewisa Carolla lustro było dla Alicji furtką do świata marzeń. W filmie Saury spełnia podobną funkcję. Odbija wspomnienia i wywołuje obrazy ludzi, którzy stawali przed nim w przeszłości. Co więcej, powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też je wchłania, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo.

⁵² R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997, s. 125.

⁵³ J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 31.

⁵⁴ W. Masłowski, *op. cit.*, s. 254.

Z każdą minutą filmu coraz głębiej i coraz precyzyjniej wnikamy w sferę duchowych przeżyć bohaterki, zatracając poczucie granicy między rzeczywistością a fikcją. Najmniejsze choćby wspomnienie, wyobrażenie czy sen Any, to kolejna chwila przeżyta z matką, która w wewnętrznym świecie dziecka pojawia się niemal realnie. Nie widzi ona różnicy między realnym a nierealnym, między trybem oznajmującym a przypuszczającym. Cała akcja filmu podporządkowana zostaje regułom dziecięcej wyobraźni i rozgrywa się zgodnie z jej pragnieniami i skłonnościami.

W onirycznym świecie wyzwolonej fantazji przenikają się wzajemnie granice czasów i pokoleń trzech kobiet: matki Any, małej Any i Any dorosłej. Wszystkie zdarzenia, pojawiające się na ekranie, opowiadane są natomiast z perspektywy dorosłej już Any. Szczególne jest również to, iż dojrzała już kobieta stała się niejako sobowtórem swej matki, przejęła jej sposób poruszania się, gesty i zachowania. Saura uwydatnia jeszcze bardziej ten dualizm postaci poprzez obsadzenie w roli trzydziestoletniej Any i jej matki tej samej aktorki – Geraldine Chaplin. Postępuje tak również po to, by uczynić bardziej oczywistym współlistnienie przeszłości i teraźniejszości w świadomości dziecka.

Na szczególną uwagę zasługuje również zastosowana przez reżysera kompozycyjna klamra dzieła. Akcja filmu rozpoczyna się nocą, a ostatnie słowa, jakie padają do widza z ekranu, brzmią: „Obudziłam się”. Wypowiada je Irene, która właśnie skończyła opowiadać siostrze swój ostatni sen. W „Poszukiwaniu straconego czasu” Marcel Proust pisze: *Sen jest boski, ale niestety; lada co go płoszy. (...) Po przebudzeniu jest ból*⁵⁵. Zdania te znakomicie puentują istotę całego filmu. Świat, w którym żyła dotychczas Ana był tajemniczą sferą przeszłości, światem magii i snu; przyszłość jest tym, co nastąpi po przebudzeniu.

Swobodnie krążąc po różnych poziomach fikcji, Saura z niezwykłą precyzją kreśli posępny i smutny obraz zdarzeń, jakie rozgrywają się w świecie dorosłych. Osiąga w ten sposób ogromną głębię psychologicznej prawdy, zgodnie z którą rzeczywistością rządzą okrutne i niepojęte zjawiska, niezależne od naszej woli, takie jak cierpienie, choroba i śmierć. Saura stawia główną bohaterkę „Nakarmić kruki”. wobec bezmiaru nieuniknionej i przerażającej rzeczywistości. Nie pozostawia jej jednak bezbronnej, daje jej cechy kreatora, który czuwa nad całością – tworzy.

⁵⁵ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s.132.

2.2. Motyw artysty-kreatora

Prawie w każdej opowieści Saury pojawia się postać (główny bohater lub bohaterka), która, wyłamując się spod powszechnie obowiązujących norm postrzegania i interpretacji świata, niczym filozoficzny demiurg, tworzy swoją własną alternatywną rzeczywistość. Reżyser nadaje w ten sposób swoim postaciom funkcję dyspozytywu. Ukazuje człowieka – twórcę, podkreśla jego wszechmoc i siłę kreacji. Twórczość w tym przypadku możemy rozumieć, jako wszelką działalność o charakterze innowacyjnym. Każda twórczość – jak mówi Józef Górniewicz - implikuje nowość i wymaga wydatkowania znacznej energii umysłowej. Proces twórczy polega na tworzeniu w umyśle, a następnie przekształcaniu i wzbogaceniu obrazu sytuacji problemowej i celu, tak długo, aż człowiek odnajdzie zadowalający go sposób osiągnięcia celu w danej sytuacji⁵⁶. W Starożytności wierzone, iż wyłącznie bogowie mają moc powoływania do życia nowych bytów, idei czy wartości. Nawet dzisiaj powszechne jest przekonanie, iż twórca to osoba posiadająca charyzmę, wyjątkowy dar, swoistą „iskrę Bożą”.

2.2.1. Francisco Goya y Lucientes

W przypadku plastycznych inspiracji twórczości Saury niekwestionowanie na plan pierwszy wysuwa się jeden tylko artysta – Francisco de Goya Lucientes – pierwszy artysta nowej epoki, a przede wszystkim wnikliwy obserwator ludzkiej natury. Był dlań niekwestionowanym autorytetem, mistrzem, którego podziwiał, składając hołd wielkości jego talentu. Bujne i pełne dynamiki życie i dorobek Goi sprawiły, iż Saura zawsze marzył o filmie poświęconym temu twórcy. Zrealizował go w końcu w 1999 roku, pt. „Goya”, ukazując światopogląd i proces tworzenia artysty, z którym niejednokrotnie się utożsamiał. Przedstawionej historii nadaje Saura posmak wypowiedzi autobiograficznej, budując pomost między sposobem widzenia Goi a swym własnym.

Hiszpania to kraj ostrych kontrastów, również w dziedzinie sztuki. Przez ponad pół wieku malarstwo hiszpańskie nie wydało żadnej wybitnej osobowości. Dopiero Goya – przenikliwy sprawozdawca i niezłomny krytyk – postanawia wymierzyć

⁵⁶ J. Górniewicz, *Kategorie pedagogiczne. Odpowiedzialność, podmiotowość, samorealizacja, tolerancja, twórczość, wyobraźnia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 2001, s. 84.

sprawiedliwość epoce, zwiastując jednocześnie narodziny nowego porządku. Swoją wizję świata i jego interpretację ukazuje poprzez sztukę, tak niejednorodną w wyrazie – pełną niepokoju i uwodzicielskiego dźwięku, posępności i radosnych napięć. Jego długa, pełna nieustannych poszukiwań droga artystyczna wiedzie poprzez dwa, sprzeczne ze sobą kierunki XIX wieku – impresjonizm i ekspresjonizm – które upatrują w nim swojego prekursora.

Goya, syn rzemieślnika wiejskiego z Dragonii, urodził się 30 marca 1746 roku. Niewiele wiemy na temat dzieciństwa artysty, aż do momentu wyjazdu do Saragossy, gdzie młodziutki Francisco zaznajamia się z tajnikami sztuki. Był człowiekiem zdeterminowanym i skupionym w sobie, dlatego też wytrwale przewyżczał kolejne porażki i przeszkody stojące na drodze do malarskiej kariery. W Rzymie, gdzie spędził większą część 1770 roku, wykonał kilka obrazów o tematyce mitologicznej („Z wysokości Alp spogląda na równiny Włoch”). W latach 1771 – 1781, jako niezależny malarz, pracuje nad dekoracją wnętrza jednego z kościołów w Saragossie. Jego wielka światowa kariera zaczyna się od zlecenia wykonania kartonów projektowych przeznaczonych do dekoracji rezydencji królewskich. Goya tworzy prawdziwe arcydzieła o żywej, bogatej i starannie dobranej kolorystyce.

Z upływem lat nazwisko artysty zaczynało być coraz bardziej znane, nic więc dziwnego, że liczba zamówień na portrety ze strony arystokracji wciąż wzrasta. Profesjonalizm Goi wyrażał się w doprowadzonej do perfekcji umiejętności łączenia dwóch stylów (oficjalnego ze stylem bardzo osobistym), dzięki którym był w stanie w mistrzowski sposób uchwycić charakter swoich modeli. Obecne były mu pochlebstwa i komplementy, a swoboda, z jaką malował, widoczna była we wszystkich jego dziełach.

Goya w 1792 roku zakończył pracę nad projekcją kartonów, w większości o tematyce idyllicznej. Nastrój radości i szczęścia widoczny był zwłaszcza w portretach dzieci, których temat był mu szczególnie bliski. Pod koniec lat 80-tych, w wyniku wydarzeń historycznych, które Goya głęboko przeżywał, ulega zmianie nie tylko sytuacja w kraju, ale przewartościowuje się również osobowość artysty. Nękająca go przewlekła choroba, doprowadza w konsekwencji do trwałej głuchoty. Wbrew powszechnemu przekonaniu o końcu jego kariery, geniusz artystyczny Goi powraca ze zdwojoną siłą, dając w każdym dziele wyraz jego odczuciom, nastrojom i fantazjom.

W późniejszych latach otrzymuje tytuł dyrektora Akademii, stając się jednym z najbardziej wziętych w eleganckim świecie portrecistów. Prawdopodobnie kochał

jedną ze swoich modelek, księżną Albę, a jej portrety („Maja naga” i „Maja ubrana”) należą do najpiękniejszych prac Goi.

Twórczość Goi przypada na tragiczny i brzemienny w skutki okres dziejów hiszpańskiego narodu. W czasach, gdy Goya oddawał się w Madrycie swej malarskiej profesji, w odległości kilkuset kilometrów Napoleon, pod pretekstem ratowania się przed Anglią, zdobywał coraz większą władzę, uwieńczoną w 1807 roku triumfalnym zdobyciem Madrytu. Karol IV abdykował na rzecz syna Ferdynanda VII, który jednak na krótko zasiadł na tronie hiszpańskim, zmuszony odstąpić tron bratu Bonapartego – Józefowi. W miarę trwania tej sytuacji naród hiszpański zaczął się burzyć. Rozpoczęły się ostre walki pomiędzy dwoma narodami, trwające pięć lat, począwszy od maja 1808.

Pogrążony w mroku bezwładu i apatii kraj bezradnie poszukiwał „boskiej wolności” – jak nazwał ją Goya na jednej rycin.⁵⁷ Malarz, nie mogąc patrzeć obojętnie na tragedię Hiszpanii, zajął się wykonaniem osiemdziesięciu rycin do cyklu graficznego „Okropności wojny”. Dzieło graficzne jest ogromne, składają się nań cztery cykle, oprócz „Kaprysów” – seria o podobnym satyrycznym charakterze i trudna w dosłownej interpretacji, „Tauromachia” oraz „Okropności wojny”.

Dostrzegając prawdziwy obraz Hiszpanii, podejmuje próbę walki ze wszystkim, co zagrażało ludowi hiszpańskiemu, głosząc szaleńczo odważne i postępowe idee. Grafika Goi stanowi klasyczny przykład krytyki społecznej w sztuce i w pewnym sensie zaprzecza ideom, którym służyło jego malarstwo. Sztuka, jaką tworzył, stanowiła groźny oręż wymierzony przeciwko uciskowi i powszechnej ignorancji. Piętnuje w niej ślepe szaleństwo, jakim jest każda wojna, występuje z krytyką niesprawiedliwości absolutyzmu i Kościoła.

Spośród wielu technik najbardziej upodobał sobie akwatintę, najbliższą efektach malarstwu. Dominuje w niej nie linia, lecz gra walorów. Nowa forma plastyczna pozwoliła bowiem na operowanie miękkimi plamami szarości o delikatnie zróżnicowanych walorach.

Ostatnie plansze cyklu wykonał po zakończeniu wojny. Przedstawił w nich alegorie ludzkich zachowań, widziane w negatywnym świetle. Ukazał grozę walki, powstanie z maja 1808 („Bitwa pod Puerta de Sol”) i represje, które po nim nastąpiły („Rozstrzelanie powstańców madryckich” – najpotężniejsze oskarżenie wojny). Jego

⁵⁷ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1961, s. 147.

dzieła stały się niesfałszowanym znakiem wielkiego konfliktu czasów, tego, co faktycznie działo się wówczas na Półwyspie Pirenejskim.

Anglicy w latach 1812 – 1813 wyparli wojska Napoleona, a dawny porządek został przywrócony. Nowy władca okazał się okrutnym despotą, a Goya nie mógł się z tym pogodzić. W końcowym okresie życia, kiedy głuchota oddalała go już od ludzi, a wzmagająca się depresja nie dawała o sobie zapomnieć, postanowił przenieść się w ustronne miejsce. Idealnym miejscem okazał się usytuowany na wzgórzu San Isidro dom, który nazwał Domem Głuchego. Szkice do słynnych „czarnych obrazów” wykonał techniką olejną na ścianach tynku w jadalni i salonie. Te trudne w zinterpretowaniu i uporządkowaniu dziwaczne kompozycje pełne są uczucia grozy i lęku. Zdeformowane twarze, ciemny i ciężki koloryt świadczą o niezwyklej ekspresji i niemal surrealistycznej wizji twórcy. Na parterze artysta namalował „Leocadię”, „Dwóch starców i sabat”, a naprzeciw umieścił „Pielgrzymkę do źródła San Isidro”. W głębi „Saturna pożerającego swe dzieci” oraz „Judytę z głową Holofernesa”, zaś na pierwszym piętrze „Parki” i „Asmodeusza”, a z przeciwnej strony „Pojedynek wieśniaków” i „Psa”. Jako ostatnie namalował „Procesję Świętego Oficjum”, „Czytających mężczyzn” i „Jedzące kobiety”.

Kolejny raz mamy do czynienia z obrazami ściśle związanymi ze stanem ducha i zdrowia artysty. Ciężka choroba miała doniosły wpływ na przekształcenie się psychiki malarza i pomogła mu niejako w przemianie światopoglądowej, ale nie była jedyną przyczyną odosobnienia. W owych latach Goyę trapiła niepewność związana z aktualną sytuacją polityczną, rodzącą atmosferę nie do zniesienia. Refleksje nad życiem zaowocowały cyklem grafik, ujętych tytułem „Disparatec”, które wydano dopiero po śmierci artysty.

Biorąc pod uwagę perspektywę temporalną, w interpretacji rozwoju sztuki tego wielkiego Hiszpana, należy zwrócić uwagę, iż proces ten przebiegał raczej od wyrafinowanego malarstwa dworskiego, przez pogodną afirmację świata, ku coraz błyskotliwszej ideologicznej i psychologicznej obserwacji, aż po rzetelną krytykę faktycznego stanu rzeczy.

W związku z poprawą stanu zdrowia twórca wyemigrował do Francji, gdzie zaznajomił się z twórczością Théodore Gericaulta i Eugène Delacroix. W 1827 roku namalował znane dzieło „Mleczarkę z Bordeaux”, zapowiadające zwycięstwo impresjonizmu. Ten obraz, lekki i pogodny, jest owocem jednego z ostatnich przypływów sił twórczych artysty. Zmarł w nocy z 15 na 16 kwietnia w otoczeniu

członków rodziny i przyjaciół. Prochy dumnego Aragończyka, który przyczynił się do powstania malarstwa współczesnego, ale przede wszystkim wystawił „trwalszy od spiżu” pomnik tradycji i kultury hiszpańskiego ludu, powróciły do uwielbianej Hiszpanii. Francuski poeta, Charles Baudelaire, tak pisał o Goi:

*W Hiszpanii, osobliwy człowiek otworzył w dziedzinie komizmu nowe horyzonty. (...) Goya nie odznacza się właściwie niczym szczególnym (...). Oczywiście, pogrąża się często w komizmie okrutnym i wznosi się aż do komizmu absolutnego (...). Goya jest zawsze artystą wielkim, często przerażającym [...] Nikt nie odważył się pójść dalej niż on w kierunku możliwego absurdu*⁵⁸.

Ortega y Gasset zwrócił uwagę na szczególną więź łączącą artystę z ludem, którego sprawom poświęcił najsłynniejsze ze swoich obrazów. Zdaniem hiszpańskiego filozofa Goya postrzegał życie narodowe z punktu widzenia dwóch grup społecznych, w które wszedł i w których pozostał aż do śmierci.⁵⁹ Goya czerpał przede wszystkim z mądrości ludowej, z regionalnej symboliki oraz odwiecznej tradycji, czyniąc bohaterem swoich dzieł cały naród hiszpański, jego dramaty i niepowodzenia, a także zaszczytne dążenia i chlubne nadzieje.

2.2.2. Analiza filmu Goya”

Repetycja hiszpańskich wzorców na przestrzeni wieków pozwoliła, zdaniem Saury, na dostrzeżenie analogii między losami Goi, a losami artystów z lat trzydziestych. Odwołując się więc do historii, reżyser dotyka zarazem dotkliwych tragedii współczesności. Pragnie być postrzegany jako Goya, jako ten, który *wymierza sprawiedliwość epoce*⁶⁰. Wczesny zachwyt dorobkiem jednego z pierwszorzędných artystów Hiszpanii, prowadził z upływem lat do swoistej wewnętrznej integracji świata Saury, sposobem, w jaki go postrzegał a widzeniem i interpretacją rzeczywistości przez malarza. Bezpośrednim nawiązaniem Saury do twórczości jednego z najbardziej hiszpańskich mistrzów, wśród tych, których wydał jego kraj, jest film „Goya”, który reżyser zadedykował swojemu starszemu bratu Antonio, z którym razem zaczął współtworzyć film. Tę korzystną współpracę artystyczną braci przerwała jednak śmierć Antonia 22 lipca 1998 roku.

⁵⁸ *Ibidem.*, s. 154 – 157.

⁵⁹ J. Ortega Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 239.

⁶⁰ A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 187.

Otoczona legendą, osnuta bajeczną aurą postać Goi przedstawiona zostaje w filmie za pomocą wspomnień samego, starszego już nieco artysty, spędzającego swe ostatnie lata w południowo-zachodniej Francji, w Bordeaux. Wspomnienia malarza odradzają się na nowo, przyjmując formę opowieści kierowanych do Rosarity, córki jego towarzyszkii Leokadii. Dziękując się doświadczeniami i przekazując tajniki swej wiedzy młodej dziewczynce, Goya niejako przeprowadza dyskurs z samym sobą, tyle, że z wcześniejszego etapu życia. W filmie przeplatają się wzajemnie dwie płaszczyzny – artystyczna i ideologiczna. Zdaniem Saury wszystkie czynniki, które w sposób pośredni lub bezpośredni wpływały na twórczość malarza, znalazły również swoje odzwierciedlenie w kształtowaniu się jego osobowości. Rezygnując z linearnego sposobu prezentacji, Saura zmierza raczej w stronę fragmentarycznego, a wręcz mozaikowego zobrazowania zdarzeń. Wspomnienia Goi nie są więc monotonna rekonstrukcją minionych lat, lecz przyjmują formę wzbogaconego o doświadczenia nie tylko artysty, ale przede wszystkim człowieka, „natchnionego” testamentu. Już od najmłodszych lat dostrzegał Goya w swej podopiecznej predyspozycje malarskie, nic więc dziwnego, że to właśnie ją uczynił spadkobierczynią swej duchowej spuścizny. Dzięki wyznaniom Goi wiemy o nim coraz więcej, coraz wyraźniej rysuje się nam mnogość zjawisk, które kształtowały jego myśli, coraz dokładniej widzimy, co Goya brał od otaczającego świata oraz wszystko to, co temu światu dawał. Dwunastoletnia dziewczynka zajmuje w filmie stanowisko odbiorcy, pełniąc jednocześnie funkcję łącznika między nadawcą a widownią. Za sprawą narracji retrospekcyjnej widz, niemal jak w kalejdoskopie, przenosi się wraz z bohaterami o kilka dekad w przeszłość. Mimo, iż Goya, odtwarzając swe losy, dotyka górnołotnych tematów sztuki, będącej dla niego całym życiem i komentuje ją, czyni to w sposób dość jasny i zrozumiały. Niejednokrotnie mamy jednak wrażenie, iż kierowany także do nas przekaz, niepozbawiony jest mimo wszystko wielopłaszczyznowej wymowy. W diegezie możemy doszukiwać się także innych inspiracji twórcy, takich jak fascynacja oniryzmem. Jedną z przyczyn wykorzystania takiej poetyki jest indywidualne położenie chorego człowieka, którego pamięć niejednokrotnie już zawodzi. Niejasna staje się, zatem granica między rzeczywistymi wspomnieniami Goi, a nieziszczalną imaginacją.

Już w scenie pierwszej przebudzony ze snu, niczym z letargu, półprzytomny Goya snuje się ulicami Bordeaux, w poszukiwaniu utraconej kobiety. Okiem kamery

spoglądamy na jego zewnętrzny wizerunek, przemierzając jednocześnie wielotorowy labirynt jego złożonej psychiki.

Szczególna uwaga należy się również autorowi zdjęć do filmu, Vittorio Storaro, który w niezwykle plastyczny i sugestywny sposób czerpie z niezliczonej gamy kolorów. Barwa zyskuje tutaj status autonomiczny, a modelowanie nią nad wyraz klarownie obrazuje stan dezorientowanego umysłu.

*Oślepiająca biel, zimna ultramaryna, chromowa żółć, czerwień zmieniająca się w sposób zaskakujący, nagły, nieumotywowany, by przejść w ciemność zgniłych zieleni z chwilą gdy artysta wychodzi na ulicę*⁶¹.

Znamiennym stało się również zastosowanie przejrzystych, plastikowych ekranów, na których w skali 1:2 reprodukowano niezbędne w filmie obrazy, zdjęcia czy fragmenty dekoracji. Najlepszym przykładem jest ekspozycja ośmiu „Kaprysów”, wśród których pozycję frontową zajmuje nr 43 „Gdy rozum śpi, budzą się potwory”. Artysta nazwał je *Caprichos*, czyli pomysły, idee, twory fantazji⁶². Aby umożliwić należyte zrozumienie całości, wszystkie rysunki uporządkował w przejrzystej kolejności. Część pierwszą stanowiły arkusze przedstawiające komunikatywne sceny i anegdoty, drugą zaś coraz śmielsze i zuchwalsze rysunki o treści fantastycznej. Ponadto każdy sztych wzbogacony został o odpowiedni tytuł i komentarz.

W kolejnej scenie mamy możliwość wniknięcia w maestria samego artysty, pracującego nad kolejnym obrazem. Malowidło miało przedstawiać jeden z głównych cudów świętego Antoniego, który, wskrzeszając ofiarę mordu, dał świadectwo niewierności oskarżonego.

*Święty Antoni we franciszkańskim habitie stoi pod szarym niebem, chuda postać pochylona do przodu, pełna skupionego napięcia; obok podnosi się z grobu przerażająco sztywny, na pół rozłożony trup, ofiara mordu; niewinnie posądzony pobożnym, uszczęśliwionym gestem podnosi ramiona. Cud odbywa się w obecności licznych widzów i tych widzów przedstawił Goya ze szczególną troskliwością. Święty, wskrzeszony nieboszczyk i niewinnie posądzony odgrywają w tym obrazie rolę rekwizytów, główny zaś nacisk położył malarz na przypatrujący się tłum.*⁶³

Tę niecodzienną historię możemy również zaobserwować zobrazowaną na ekranie. W wypowiedzi, skierowanej wprost do widza, Goya zdradza, iż

⁶¹ *Ibidem.*, s. 210.

⁶² L. Feuchtwanger, *Goya*, przeł. J. Fruhling, J. Grabowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 324.

⁶³ *Ibidem.*, s. 434.

w kolejnym swoim dziele chciałby przedstawić życie mieszkańców stolicy. 15 maja, w święto San Isidro, zgodnie ze zwyczajem, ludność Madrytu udaje się na łąkę Świętego Izydora. Pierwszoplanowa sceneria obrazu „Dzień Świętego Izydora”, stanowiąca również w tym przypadku tło kadru, przedstawia elegancko ubranych młodzieńców, spoglądających na powabne *majas*, odpoczywające w cieniu parasolek. Mrowie ludzi i powozów, feeria barw i ruch uchwycone zostały po mistrzowsku. W oddali obserwujemy panoramę miasta w całej rozciągłości. Wśród świętujących możemy odnaleźć również postać Goi, który jednak zdaje się być całkowicie obojętny na wyjątkowy splendor uroczystości. Całą uwagę artysty absorbuje bowiem szykowna księżna Cayetana Alba, z którą wymienia wymowne spojrzenie. Takie zestawienie obrazów, wzajemne zintegrowanie odrębnej natury sacrum i profanum, nasuwa skojarzenie, iż to właśnie wędrówka szlakiem świętego pozwoliła Goi na odnalezienie długo wyczekiwanej inspiracji.

Dorobek artystyczny Goi prezentowany zostaje w filmie z każdym kolejnym kadrem, jeszcze mocniej umacniając nas w przekonaniu, że co jest sztuką, jest także, a może przede wszystkim, samym życiem. Wraz z artystą przemierzamy korytarze prowadzące do pokoi i pracowni pełnych malowideł, akwareli czy rycin. „Mleczarka z Bordeaux” – to jeden z najwspanialszych portretów, powstałych w ostatnim okresie twórczości. Widzimy delikatną twarz, różową karnację i połyskujący czepek na głowie pięknej młodej kobiety. Jej ciało spowija wielobarwna mgła, tworząca niemal nierzeczywistą aurę. Goya, zdradzając sekrety swego serca, odsłania przed nami obraz swej ukochanej - „Portret księżnej Alba”. Przedstawiona na płótnie dama to kobieta o czystej, jasnej, nieskazitelnej twarzy, dużych oczach, wyniosłych brwiach i bujnych czarnych włosach.

Sekwencja, ukazująca takie dzieła, jak „Huśtawka”, „Nincompoop”, czy „Taniec na brzegach Manzanares” została przedstawiona w scenie wizji głównego bohatera. „Czarne obrazy” są najbardziej zagadkowymi dziełami Goi. Ich ekspozycję poprzedza przemowa dotycząca potencjału wyobraźni, będąca prowokacją dla młodej Rosarity, która, poddawszy się jej impulsom, powraca pamięcią do okresu dzieciństwa. Manewr ten sprawia, że ponownie znajdujemy się w Domu Głuchego, gdzie na ścianach budynku obserwujemy straszliwe postacie bogów, alegorie i sceny przedstawiające naiwne przesady. Jeden z nich przedstawia psa, który nie wiadomo czy zмага się z nurtem rzeki czy tonie w piasku. Według jednej z wielu interpretacji tego malowidła zwierzę jest metaforą człowieka, tonącego w grzęzawisku własnych błędów.

Szczególny podziw dziewczynki wzbudza „Wizja” (Asmodea), przedstawiająca diabelską postać, która frunie z porwanym człowiekiem w stronę wzgórza.

Powrót do pracowni nakłania Goyę do kontynuacji „Procesji do pustelni San Isidoro”, przedstawiającej różnorodność „rodzaju ludzkiego”, która tak go fascynowała. Postacie w tłumie mają twarze przypominające karykaturalne maski. Orszak wynurza się z głębi obrazu, przesuając się wśród światła i cieni. Pracę udaremnia jednak niespodziewany ból głowy artysty. Kiedy atak ustępuje, widzimy malarza siedzącego przy stole, z głową ukrytą w ramionach, co daje scenie niezwykle sugestywny wyraz. Rysunek, do którego nawiązuje scena, nazwał artysta: *Uśpiony rozsądek*, objaśnienie brzmiało natomiast:

*Wyobraźnia wyzwolona spod władzy rozumu, budzi straszliwe potwory. Wespół z nim jest matką sztuk i źródłem zadziwiających dzieł*⁶⁴.

Na obrazie z tła wylaniają się ohydne stwory nocy, potwory z kocimi łbami, sowy i nietoperze, symbol występku i rozwiązłości; stają się coraz wyraźniejsze i groźniejsze. Napierają na artystę, podchodzą coraz bliżej, śmieszne i straszne, koszmarnie i nieuchwytnie, żalosne i nieświadome, chytne i bezczelne. Obserwujemy lubieżny tłum istot niebiańskich i diabelskich, wśród których z łatwością możemy wyodrębnić sylwetkę potężnie zbudowanego olbrzyma-ludożercę („Olbrzym”), który wszystko pożera, połyka, żuje i miażdży. Był to potwór wszechmocny i bezwładny, niebezpiecznie dziki i żałośnie śmieszny. Dostrzegamy również postać „Czarnego karła” czy „Saturna pożerającego własne dzieci”.

Hiszpańskie przysłowie mówi, że dwie pary oczu jeszcze nigdy naraz nie widziały upiora. Goya zadaje kłam temu przysłowiu.⁶⁵ W swoich rysunkach ukazywał je wszystkie: elfy, chochliki, strzygi, wilkołaki, wampiry i bazyliuszki. Ów artystyczny dorobek malarza można znakomicie scharakteryzować, odwołując się do słów Charles’a Baudelaire’a:

...Senne koszmary, dziwy niepojęte.

Noworodki na rożnach w sabat przypiekane.

Wiedźmy miażdżą się w lustrach, a nagie dziewczęta

*Naciągając pończochy, zwabiają szatany...*⁶⁶

⁶⁴ *Ibidem.*, s. 452.

⁶⁵ *Ibidem.*, s. 507.

⁶⁶ E. Królikowska-Avis, Warszawa 1988, *op. cit.*, s.112.

Te ponadrzeczywiste postaci, potwory, półzwierzęta, półdiabły, mimo masek, a raczej dzięki maskom, jeszcze wyraźniej ukazywały głęboko tajony lęk, który ciążył, jak zmora, nad całym krajem. *Idioma Universal!* – zwykł mawiać o nich Goya. Jest w nich bowiem wielkość i upadek całej Hiszpanii, oblicze całego państwa⁶⁷.

W kolejnej scenie widzimy Goyę wznoszącego toast za niepodległość Hiszpanii. Bramą, która przenosi nas z powrotem w przeszłość jest kolejny obraz hiszpańskiego mistrza, przedstawiający księżną Albę. U dołu portretu widać napis: „solo Goya” (tylko Goya), sugerujący tajemniczą więź malarza z tą wyniosłą, aczkolwiek piękną modelką. W opinii Lion’a Feuchtwanger’a, autora biografii Goi, związek ten przedstawia się nieco inaczej. Goya wierzył, że uczucie, które ich łączy, było prawdziwą namiętnością, żarem, miłością. Z kolei dla tej wysoko urodzonej damy było to jedynie pustą igraszką, a Francisco pozwalał jej igrzać ze sobą jak z pajacem – *perele*. Cayetana przedstawiona została na kartach książki nie tylko jako władcza i uwodzicielsko piękna, ale także zmienna i kłamliwa arystokratka.

Ciało młodej kobiety o niezwykle plastycznym modelunku, w pozie niczym z portretu Velázqueza „Wenus ze zwierciadłem” szkicuje artysta w kolejnej scenie filmu. W krótkiej przebitce powracamy do Bordeaux, gdzie Goya kontynuuje historię dotyczącą dalszych losów ambitnej, niezależnej i uwielbiającej ryzyko księżnej, otrutej na polecenie księżnej Marii Luizy przez Manuela Godoya. Informacja ta wyjaśnia, w jaki sposób słynne portrety, własność Cayetany: „Maja ubrana” i „Maja naga” dołączyły do kolekcji ministra, z dumą prezentowanej jedynie wybrancom. Wśród podziwianych dzieł możemy odnaleźć także Goyę, który oznajmia zebranym, iż postać przedstawianej kobiety była jedynie wytworem jego wyobraźni i nie miała nic wspólnego z faktycznym wizerunkiem księżnej.

Nierealistyczna galeria dzieł, wśród których przechadza się hiszpański twórca, stanowi kontaminację poprzedniej sceny. Rozpoznajemy „Portret Karola VI z rodziną”, na którym postaci, śmieszne w swej wyniosłości, wyraźnie kontrastują między pozorami a rzeczywistością. Jedyną osobą, która na obrazie zdaje się nie uczestniczyć w żalosnym teatrze królewskiego rodu, jest właśnie sam jego autor. Niekwestionowaną paralełą tego dzieła jest „Las Meninas” Velázqueza, który w następnym ujęciu kontempluje Goya, dając wyraz głębokiemu uznaniu fenomenalnej twórczości swego poprzednika. Diego Velazquez – nadworny malarz Filipa IV, w genialny sposób ukazał

⁶⁷ L. Feuchtwanger, *op. cit.*, s. 475.

życie dworskie Madrytu, posługując się przedstawieniem detali poprzez grę luster i pomieszczeń (podobnie uczynił Goya, realizując portret królewskiej rodziny). Stworzył realistyczne obrazy kolorowego, lecz prawdziwego świata, który w rzeczywistości był teatrem, składającym się z wielu scen i scenek. Był mistrzem kompozycji, a równocześnie nieporównywalnym z nikim innym interpretatorem duszy ludzkiej, do czego Goya nieustannie, choć podświadomie, dążył. Właśnie w tej scenie z ust Francisca padają słowa, skierowane do swego młodszego alter ego, iż nauczycielami jego byli Velázquez, Rembrandt i natura.

Choć Goya głęboko przeżywał trudną sytuację polityczną, nie zaniedbywał jednak malarskiej profesji. Zajął się wykonaniem osiemdziesięciu rycin z cyklu „*Okropności wojny*”, w których ukazał skutki wojennej demoralizacji – obojętność, bezwzględność, brak współczucia i ludzkiej solidarności. Dzieła te naładowane są dynamiką walki, pełne namiętnego sprzeciwu wobec irracjonalnej przemocy, jej destrukcyjnego wpływu na człowieka. Rzekomo Goya zapytany o to, po co odzwierciedla te okropności, miał odpowiedzieć, że czyni to, by odmienić ludzi, by sprawić, *aby przestali być barbarzyńcami*⁶⁸. Mówiąc słowami Gombricha – ryciny te ukazują okropności i płynący z serca protest Goi przeciwko ludzkiemu okrucieństwu⁶⁹. W filmie, pod wpływem wspomnień minionych rozterek i walki wewnętrznej, powraca groza i okropieństwo wojny.

Analizując artystyczny warsztat pracy reżysera w kolejnych ujęciach, nie sposób pominąć zastosowanej przez niego, niezwykle ekspresyjnej techniki plastycznej. „*Okropności wojny*” zostają bowiem, w formie performance’u, zobrazowane przez członków katalońskiego zespołu teatralnego „*La Fura dels Baus*”⁷⁰. Autorem muzyki do tego niezwykle nowatorskiego spektaklu był Ryuichi Sakamoto. Oczywiście kalką plastycznego studium jest fragment komentujący obraz z 1814 roku „*3 maja 1808*”, na którym napoleońscy żołnierze strzelają do powstańców w odosobnionym ponurym miejscu. Jak jasnowidzący geniusz – napisał Janson – Goya stworzył obraz, który pozostał przerażającym symbolem naszej epoki⁷¹. Ikonografia tanecznej inskrypcji w znacznej mierze zaczerpnięta została właśnie z „*Okropności wojny*”. Teatralizacja i dramaturgia sekwencji zintensyfikowana została jeszcze bardziej za sprawą

⁶⁸ *Ibidem.*, s. 432.

⁶⁹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 414.

⁷⁰ Alicja Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 216.

⁷¹ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 416.

odpowiedniej kolorystyki, czy zharmonizowanej konwencji ruchów artystów. Dysonans między jaskrawym, wręcz wyostrzonym tłem, a mroczną, celowo zgaszona barwą sylwetek tańczących postaci, jeszcze bardziej uwydatnia widowiskowość przedsięwzięcia.

Pojęcie performatywności opisuje *całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią, występem na scenie i w życiu*⁷².

*W świecie performatywności jest miejsce dla Baudrillardowskich simulacrów, w których obraz nie pozostaje już w żadnym stosunku do rzeczywistości, nie jest ani dobrym, ani złym pozorem, ani nawet grą pozorów, bo ostatecznie „odkleił się” od rzeczy i zasada mimesis przestała obowiązywać. W świecie simulacrów, to pozór stanowi rzeczywistość*⁷³.

W finalnej scenie filmu widzimy tajemniczą postać w czarnej dystygowanej sukni, której cień pada na łóżko znękanego chorobą starca. Życie Goi – wielkiego i niepodważalnego mistrza sztuki, wnikliwego komentatora historii, ale i zwykłego człowieka – toreadora, zawadiaki i uwodziciela, dobiega końca. „*Ya es hora*” – nadeszła godzina śmierci, której uosobieniem, jak się później okazuje jest osoba księżnej Cayetany Alba. Taki chwyt reżysera pozwala na automatyczne zintegrowanie dwóch znamienych ludzkiej egzystencji więzi, jakimi są miłość i śmierć. Obraz Saury daleki jest od biogramu artysty. Celem reżysera było przede wszystkim ukazanie wyłącznie samej sztuki Goi, jako muzy, która nie tylko kształtowała jego światopogląd, ale stanowiła całe jego życie.

2.3. Topos „theatrum mundi”

Motyw podwajania koresponduje w twórczości Carlosa Saury z problematyką teatralizacji czasoprzestrzeni. Porównanie świata do teatru, a ludzi do aktorów, ma za sobą bogatą i bardzo ciekawą historię. Już w filozofii stoickiej Seneka i Epiktet nawiązywali do tej metafory. W chrześcijaństwie interpretowali ją natomiast Augustyn z Hipony czy Święty Jan Chryzostom. W literaturze hiszpańskiej rozpowszechniona została w XVI wieku za pośrednictwem Erazma z Rotterdamu. Po raz pierwszy sztukę opartą na tej tematyce zaprezentował Lope de Vega, prezentując „*Lo fingo verdadero*”

⁷² R. Schechner, *Performatywność*, „Dialog”, 2003, nr 6, s. 136.

⁷³ *Ibidem.*, s. 141.

(Prawdziwe zmyślenie). Zdaniem Leszka Kolankiewicza idea świata teatru, powtarzana w ciągu wieków przez mówców i pisarzy, stała się toposem – obiegowym motywem – sklasyfikowanym pod mianem *theatrum mundi*⁷⁴.

Również w filmach Saura wszyscy stają aktorami w „wielkim teatrze świata”, w którym grają narzucone wcześniej role. Doskonale świadczą o tym słowa samego Epikteta:

*Pamiętaj, że jesteś aktorem grającym rolę w widowisku scenicznym, a do tego w takim widowisku, jakie spodobało się dramaturgowi ułożyć: w krótkim-jeżeli krótkie, w długim-jeżeli długie. Jeżeli chciał, żebyś zagrał rolę żebraka, staraj się i tę rolę po mistrzowsku odegrać. I tak samo się staraj, kiedy ci powierzy rolę chromego, monarchy albo szarego obywatela. Twoją bowiem jedynie jest rzeczą powierzoną ci rolę odegrać pięknie, sam wybór natomiast roli jest sprawą kogo innego*⁷⁵.

Teatr staje się dla reżysera przestrzenią i narzędziem tworzenia. To Saura pisze scenariusz i to on zyskuje miano głównego demiurga. W swoich teatralnych kreacjach nie respektuje jednak sztywnego podziału przestrzeni na scenę i widownię, odrzuca ramę sceniczną, podwaja i rozdziela postacie, a przede wszystkim igra z perspektywą czasową. Jednak, jak pisze Alicja Helman, bohaterowie są jednak aktorami nie tylko w „teatrze świata” i nie tylko w „teatrze Saura”, ale także w teatrze, który stwarzają sami⁷⁶. Podobnie jak w czasach Calderona teatr wdziera się we wszystkie obszary życia filmowych postaci. Wszystko staje się grą, a w grze – teatrem. Teatralizacja bowiem to szczytowa faza gry, w której bohaterowie nie tyle grają nieświadomie (to czynią wszyscy i zawsze), lecz świadomie⁷⁷. Znamienny w twórczości Saura wydaje się być fakt, iż widowisko obejmujące rzeczywistość samo posługuje się *poszczególnymi widowiskami (...), by rytmicznie utwierdzać i potwierdzać swe niepodzielne panowanie*⁷⁸. W niezwykle harmonijny sposób połączył Saura figury twórcy – reżysera, aktora, bohatera, a nawet widza, tworząc bogate spektrum modelowego artysty. A co więcej, poprzez zastosowanie teatralnej metafory ukazuje świat, w którym żyjemy, jako grę iluzji. Wszyscy ludzie odgrywają bowiem przed sobą

⁷⁴ L. Kolankiewicz, *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 23.

⁷⁵ Epiktet, *Diatryby. Encheirydion*, przeł. L. Joachimowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 463.

⁷⁶ Alicja Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 131.

⁷⁷ *Ibidem.*, s. 114.

⁷⁸ K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowiedź o byciu byle-jakim, słowo/obraz terytoria*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007, s. 30.

komedię pozoru i fikcji, co znakomicie ujmuje słynna maksyma „*Totus mundus agit histrionen*”⁷⁹.

Teatr Saury opiera się przede wszystkim na symbolice i grze ciała. Rola dialogów zostaje tutaj ograniczona, ważniejszy jest sam aktor – jego ruchy, mimika, ekspresja. Taka redukcja przekazu słownego na rzecz ruchu i symboli dodatkowo wspieranych muzyką, stwarza sytuację niemalże mistyczną. *Ruch stanowił podstawowy element gier – obrzędów – zabaw – zaklęć, którymi starał się urozmaicić i udoskonalić swą egzystencję jaskiniowy antenat naszej społeczności. Ruch markujący walkę, miłość, śmierć, ruch służący przywołaniu pomysłności, obfitości, bezpieczeństwa. Ten ruch przekształcony i przekształcający, ruch – najbardziej dynamiczny środek wyrazu, ileż bogatszy i bardziej bezpośredni w oddziaływaniu, niżli niewyrobowy pojęciowo, prymitywny język – niósł coraz to nowe komunikaty, służył określeniu uczuć, pragnień i obaw*⁸⁰.

Środkami przekazu w filmach hiszpańskiego mistrza są plastyka ciała i aktorskie środki wyrazu, a treści werbalne nabierają charakteru emblematycznego. Symbolika oraz rekwizyty stają się uniwersalnym językiem, który mogą zrozumieć wszyscy widzowie, zaś sam aktor staje się swoistym medium, które, zdaniem Grotowskiego, *świadomie w obliczu innych, dokonuje aktu prawdy, ujawniając siebie, [dokonując] eksterioryzacji skrajnej, ale rzeczowej i ujętej w strukturę (...) Chodzi mianowicie o sedno, o sam rdzeń sztuki aktora: ażeby to, co czyni, czynił całym sobą.*⁸¹

2.3.1. „Flamenco”

Geniusz jazzu Miles Davis powiedział kiedyś: *Czasami, słysząc flamenco, padam na kolana*⁸². Taka predylekcja do sztuki flamenco, wyrażającej radości i smutki życia, nie może dziwić. Podobnie mówił o niej Carlos Saura, twórca filmu „Flamenco”:

*Zbliżałem się do flamenco na palcach, zawsze z szacunkiem należnym muzyce, którą czuję głęboko w moim wnętrzu, a która wymyka mi się z rąk*⁸³.

⁷⁹ Hasło: „*Totus mundus agit histrionen*” [w:] „Słownik Wyrazów Obcych, cz. 2 – Sentencje, Powiedzenia, Zwroty” pod red. I. Kamińskiej-Szmaj, Wydawnictwo Europa, Wrocław 2001, s. 234.

⁸⁰ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981,

⁸¹ J. Grotowski, „Aktor огоłocony”, [w:] *Teksty z lat 1965-1969*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1990, s. 24.

⁸² M. Gałuszka, (red.) *Podróże Marzeń. Hiszpania*, Mediaprofit, Warszawa 2005, s. 101.

⁸³ http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_carlos_saura_krolikarnia, 17.03.2010.

To muzyka z rozgrzanego promieniami słonecznymi kraju, która jak każda forma ludowości pochodzi prosto z serca. Flamenco, mocno zakorzenione w folklorze południowej Hiszpanii, wykształciło się na początku XVIII wieku w południowej Andaluzji. Powszechnie uważa się, że to dzięki Cyganom (*Gitanos*), którzy byli profesjonalnymi muzykami, gatunek ten pojawił się na Półwyspie Iberyjskim i to dzięki nim flamenco zyskało swój niepowtarzalny koloryt.

Kwestia genealogii tańca nie jest jednak taka jednoznaczna, gdyż kształtował się on przez wieki z elementów różnych kultur. Z bizantyjskich melorecytacji liturgicznych, z żydowskich pieśni religijnych, a także z muzyki arabskiej i perskiej. Zgodnie z jedną z wielu etymologicznych teorii słowo „*flamenco*” pochodzi od arabskiego *felagmengu*, oznaczającego wędrującego wieśniaka. Podstawową formą ekspresji flamenco jest śpiew, który początkowo wykonywano przy akompaniamencie rytmu wybijanego dłońmi (*toque de palmas*).

Jedną z zasadniczych grup flamenco jest tzw. pieśń głęboka lub wielka (*cante grande lub inaczej cante jondo*) o poważnym i głębokim charakterze, opowiadająca o ciemnej, pełnej bólu i udręki stronie życia. *Jest to śpiew naprawdę głęboki, głębszy od wszystkich studni i wszystkich mórz obejmujących ziemię, o wiele głębszy niż serce, które w danej chwili go czuje, i głos, który go śpiewa; posiada on bowiem prawie nieskończoną głębię*⁸⁴.

Korzeni tej formy można doszukiwać się prawdopodobnie w pieśniach religijnych. Utwory te należą do najstarszych i najtrudniejszych do wykonania. Drugą jest pieśń mała (*cante chico*), lekka w swej naturze, opiewająca tematykę pełną radości i szczęścia. Te łatwe w odbiorze oraz stosunkowo proste do opanowania utwory cieszą się ogromną popularnością.

Flamenco będące wyrazem stylu życia, rozpowszechniło się dzięki kawiarnianym śpiewakom (*cafes cantantes*) i od lat 50. XX wieku docierało do szerszej widowni. To właśnie tam została wprowadzona gitara – uważana obecnie za hiszpański instrument narodowy – pełniąca funkcję podstawowego akompaniamentu do pieśni i tańca. Taniec (*baile*), który towarzyszy śpiewakowi, również wyłonił się z połączenia wcześniejszych form, mianowicie tańców ludowych i dworskich bolero. *Fandango tańczone przez Cyganów ekscytuje aż do lubieżności*⁸⁵. Jego istotą jest rytmiczna praca

⁸⁴ F. G. Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 244.

⁸⁵ *Ibidem.*, s. 103.

stóp, ruchy ramion i całego ciała (*baile jondo*) oraz dopełniające je (*baile flamenco*), na które składa się *taconeado* (wystukiwanie pochodów rytmicznych), *palmas sordas* (klaskanie) i *pitos* (strzelanie palcami). Podstawowym parametrem muzyki flamenco jest rytm. Opanowanie podstawowego kanonu 50 stylów (*palos*), składających się z pewnych harmonicznym i rytmicznych schematów, stanowi fundament, na którym bazują artyści. Silna postawa rytmiczna, bogata gama akordów i ujmujące tony znakomicie współgrają z pierwotną i spontaniczną atmosferą gitary, tańca i śpiewów. Jednak w prawdziwym flamenco technika jest rzeczą wtórną wobec dogłębnego i pełnego pasji zaangażowania wykonawców.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Elżbietę Królikowską-Avis, Carlos Saura zdradza przyczyny swej pasji i zamiłowania do flamenco:

Ta moja skłonność do Południa jest nieuleczalna (...) Mój ojciec pochodził z Wybrzeża Morza Śródziemnego, z Lewantu. Do dziś mam tam rodzinę. Myślę, że zawsze miałem podwójną osobowość. Już kiedy zaczynałem pracę jako fotograf, byłem pod silnym wrażeniem Południa. (...) to rodzaj magii, nigdy tego nie zapomniałem. Kiedy tylko mogłem, wprowadzałem do moich filmów motywy Południa. Począwszy od „Los Golfos” do „Ay, Carmela” w moich filmach jest wiele muzyki i tańca z Andaluzji⁸⁶.

Efektom owej fascynacji stał się film, a właściwie esej – jak nazwał go reżyser w wspomnianym wcześniej wywiadzie – specyficzny i niekonwencjonalny w swej strukturze. Pozbawiony fabuły, stuminutowy film jest serią dwudziestu bajecznie wyrafinowanych obrazów, przepelnionych muzyką i tańcem. Zaprezentowało się w nim ponad trzystu artystów, przedstawiających bogate w swej odmianie style ognistego flamenco. Ciekawym rozwiązaniem okazał się również wybór miejsca, gdzie artystyczny projekt Saury został zrealizowany. Wszelkie techniczno-warsztatowe oczekiwania spełniła stara i opuszczona stacja kolejowa w Sewilli – Plaza de Armas.

W pierwszej odsłonie filmu obserwujemy andaluzyjskich śpiewaków wykonujących jeden z tradycyjnych *palos* – *bulerias*. Nazwa tańca pochodzi od hiszpańskiego słowa *buleria*, oznaczającego zabawę, gwar. Styl charakteryzuje się szybkim tempem, ekspresją i dramaturgią. Decydującą postacią we współczesnej kulturze flamenco jest oczywiście gitarzysta Paco de Lucia. Doskonała technika, jaką

⁸⁶ E. Królikowska-Avis, *Carlos Saura w Londynie*, „Kino”, 1993, nr 7, s. 40.

stosuje, pozwala mu bez żadnych ograniczeń wydobyć z gitary dowolne brzmienia wyrażające tak różnorodne emocje. Sam artysta tak wyrażał się na temat tej sztuki:

*Śpiewak i gitarzysta chcą dokładnie przekazać dokładnie to samo, ale u śpiewaka płynie to prosto z serca, podczas gdy u gitarzysty musi najpierw przejść przez gitarę. Trzeba wyćwiczyć technikę aż do momentu, w którym zapomnimy o swoich palcach i wyrażamy dokładnie to, co czujemy bez zauważenia obecności instrumentu*⁸⁷.

Znakomitym zobrazowaniem tego stwierdzenia jest, ukazany w kolejnej scenie filmu, występ sekstetu, któremu przewodniczy nie kto inny, jak sam mistrz de Lucia. Wirtuozeria ich występu kryje się w gwałtownych przeskokach od stanu wewnętrznego skupienia do gwałtownego, niemal szalonego uwolnienia energii. Pieśniarze niezwykle gładko przechodzą z najniższych do najwyższych tonów, swobodnie balansując na granicy mrocznego szeptu i melodyjnego krzyku. Dogłębne emocje widzów wzbudzają również teksty utworów, o których antropolog William Washabaugh wyraził się, iż pisane są *wymownym, poetyckim stylem, który działa niczym mentalny klucz otwierający zapory namiętności*⁸⁸.

Mottem Andaluzji – hiszpańskiej Arkadii i ojczyzny flamenco, jest cytat z „Romancy lunatycznej”: *„Zielonej pragnę zieleni”*⁸⁹, który w filmie pojawia się w następnej scenie i stanowi tekst do wykonywanej rumby. Taniec ten wywodzi swe korzenie ze stylów kubańskich. Składa się z dwóch części: wolniejszej i niezwykle żywej. W choreografii rumby flamenco nie brakuje charakterystycznego dlań elementu uwodzenia. Obserwujemy tancerkę, która, wykorzystując swoje wdzięki, kusi tańczącego z nią mężczyznę. Miłosne zaproszenie kobiety nie pozostaje dla niego obojętne. Artyści oprócz dynamicznej choreografii prezentują również mistrzowski popis szybkich rytmicznych stepów. W tańcu męskim naszą uwagę przykuwa także charakterystyczne odbijanie dłoni o kolano, udo czy brzeg stopy przeplatane rytmicznym klaskaniem.

Prosty pod względem technicznej konstrukcji film stanowi tak naprawdę złożoną kompozycję muzyczną, charakteryzującą się wielką zmysłowością i emocjonalną głębią. Nieco wydłużona struktura filmu pozwoliła Saurze nie tylko na zaprezentowanie różnorodnych form artystycznych, od indywidualnych występów, po programy

⁸⁷ M. Gałuszka, *op. cit.*, s. 102.

⁸⁸ *Ibidem*, s.103.

⁸⁹ F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 96.

zespołowe, ale przede wszystkim dała możliwość ukazania tego, co w flamenco jest najistotniejsze. Sam reżyser wypowiada się na ten temat następująco:

*We flamenco nie można sobie pozwolić na cięcia i skróty. Ten sposób ekspresji ma swoje bardzo szczególne wymogi, bardziej oczywiste dla specjalistów. Cantaorowi, czyli tancerzowi nie wolno przerywać, bo grozi to, że zniknie ta ludzka, głęboka wartość, decydująca o tym, że flamenco jest właśnie tym, czym jest*⁹⁰.

Głównym *cantaorem* spektaklu uczynił Saura obdarzonego charyzmą Joaquina Cortesa. Artysta, specjalizujący się w bardziej współczesnych formach wyrazu, dokonuje połączenia tych innowacji ze stylem tańca sięgającego jeszcze XVIII wieku. Cortes sprawuje nadzór nad całym artystycznym widowiskiem, sprawiając, iż muzycy nie tylko dostosowują się do tańca, ale również taniec i muzyka prowadzi ze sobą specyficzny dialog.

Wizerunki postaci, których taneczne mistrzostwo obserwujemy w filmie, dalekie są od kulturowych i powszechnie rozchwytywanych kanonów piękna. Mimo, iż są to przeważnie starsi artyści, nie brak im tej niezwyklej charyzmy, która ustawicznie przykuwa uwagę odbiorcy. Ich gesty i ruchy ciała, w większym stopniu niż słowa, ukazują treść pieśni. Wyrażają określone stany emocjonalne tancerza lub podkreślają znaczenie tekstów i charakter towarzyszącej im melodii. Bowiem, jak pisze Irena Turska, taniec powstał jako naturalna potrzeba ruchu przy muzyce oraz uzewnętrzniania swych uczuć za pomocą gestów, ruchów i mimiki⁹¹. Mężczyźni poprzez swoją taneczną postawę – dumna i wyprężona sylwetka, dostojny wyraz twarzy i przenikliwe spojrzenie – pragną zaakcentować przede wszystkim swoją witalną siłę i dominację. Ich ruchy – w przeciwieństwie do ruchów tancerek – dotyczą wyłącznie górnej partii ciała. Istota całego tańca zawiera się w wyraźnym i mocnym stepowaniu, a jego dramaturgię budują ponadto statyczna postawa oraz pewne i przemyślane kroki. U kobiet jest to taniec skoncentrowany na eksponowaniu z dźwiękiem ramion, dłoni i palców.

Kobiecość wyraża się jeszcze przejrzyściej poprzez niepowtarzalne i wyjątkowo barwne stroje, wzorowane na ludowych kreacjach stosowanych dawniej przez mieszkańców Andaluzji. Szerokie, kolorowe spódnice, koronkowy gorset i bogato zdobione chusty nadają kobietom niezwykle wyrazistego charakteru. Znakomitym uzupełnieniem siły wyrazu tancerki bywa czasem wachlarz, grzebień lub kwiat. Strój

⁹⁰ E. Królikowska-Avis, *Carlos Saura w Londynie*, „Kino”, 1993, nr 7, s. 40.

⁹¹ I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 87.

tancerzy jest natomiast czarny, ciemnobrązowy lub granatowy. Komplet męskiego ubioru na ogół tworzy jedwabna koszula z długimi rękawami, czarne spodnie i kamizelka oraz buty z wysokimi obcasami. Dodatek stanowią zaś mała apaszka pod szyją i charakterystyczny kapelusz.

W filmie Saury taniec ukazany został jako sztuka nierozzerwalnie związana z muzyką i śpiewem. To właśnie on, obok formy wokalne i gry na gitarze stanowi o istocie tej sztuki. Taneczne mistrzostwo to zbiorowe lub indywidualne wyrażanie uczuć, myśli, pojęć, działań i stanów za pomocą rytmicznych ruchów ciała⁹². Dlatego też w filmie Saury artyści koncentrują się głównie na niezwyklej sile ekspresji uczuć, którą udaje im się osiągnąć za pomocą szerokiej gamy figur choreograficznych, gestów, mimiki, a także poprzez wyraźne akcentowanie rytmu. Ruchy tancerzy zostały bowiem znakomicie zsynchronizowane z dynamiką wykonywanych utworów. Taniec, będący poezją ruchu i melodią ciała⁹³, staje się w filmie Saury uniwersalną formą przekazu. Pozwala wyrażać emocje, które aktywuje z głębi duszy. Flamenco artykułuje nie tylko uczucia wewnętrzne, takie jak ból, radość, smutek czy nienawiść, ale również wszystko to, co stanowi naszą codzienność. Reżyser „Flamenco” mówił o tym następująco:

Namiętność uważa się za jedną z elementarnych sił rządzących naszym życiem, podobnie jak miłość, śmierć, morderstwo, zazdrość. To wszystko odnajdujemy we flamenco jakby niezależnie od samego tańca. W mojej trylogii starałem się dać temu syntezę⁹⁴.

Film Saury można określić jako kwintesencję istoty flamenco- muzyki pełnej pasji, muzyki trudnej, ale niezwykle czarownej, której pierwszorzędnymi wykonawcami byli i zawsze będą rodowici Hiszpanie.

2.3.2. „Krwawe gody”

„Krwawe gody” otwierają trylogię (wkrótce potem zrealizowane zostały „Carmen” i „Czarodziejska miłość”), którą Carlos Saura zrealizował we współpracy ze znakomitym tancerzem i baletmistrzem, Antonio Gadesem. Główny trzon fabuły stanowi niemalże dokumentalny obraz przygotowań choreografa do baletowo – muzycznego spektaklu, zainspirowanego dramatem Garcii Lorki.

⁹² *Ibidem.*, s. 63.

⁹³ O. Kuźmińska, *Piękno ruchu taneczno – gimnastycznego*, Wydawnictwo SENS, Poznań 1966, s. 53.

⁹⁴ E. Królikowska-Avis, *Carlos Saura w Londynie*, „Kino”, 1993, nr 7, s. 40.

Tłumacz poezji Federica Garcii Lorki (1898 – 1936) na język polski, Jan Zych, nazwał go symbolem poezji hiszpańskiej XX wieku. Jego zdaniem był to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych – jeżeli nie najwybitniejszy – poeta i dramaturg hiszpański naszego stulecia⁹⁵. W „Krwawych godach” możemy odnaleźć wszystko to, co stanowi wyróżnik całej działalności artysty. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj niezwykle wyraźny związek jego twórczości z autentycznym folklorem cygańskim, zakorzenionym od wieków w Andaluzji. Na tle portretu cygańskiej wioski i jej mieszkańców ukazuje los spragnionej miłości kobiety, gnębionej bezdusznymi przesądami ze strony społeczeństwa. Osnową sztuki staje się tajemniczy fatalizm ciążyący na bohaterce. Nie można oprzeć się więc wrażeniu, iż jednym z głównych celów pisarza jest właśnie przekazanie wizji tragizmu życia. W jego dramacie przeważa bowiem cierpienie i ból – słowem cała istota andaluzyjskiego *cante jondo*. Artyzm Garcii sprawia, że jego teatr staje się wyrazem wielu egzystencjalnych problemów.

*U Federica wszystko było natchnieniem, a jego życie, tak pięknie zgodne z jego dziełem, było triumfem wolności; u niego pomiędzy życiem a dziełem zachodziła ciągła wymiana psychiczna i fizyczna tak trwała, żarliwa, że uczyniła je po wsze czasy nierozłącznymi i niepodzielnymi*⁹⁶.

Akcja „Krwawych godów” Lorki oparta została na autentycznych wydarzeniach, które miały miejsce pod koniec lat 30-tych w Andaluzji. Jest to opowieść o walczącej o swoją wolność dziewczynie, która w dniu ślubu porzuca niedoszłego męża i ucieka z kochankiem. Historia wielkiej namiętności prowadzi jednak w konsekwencji do przerażającej tragedii. Rozpacz, ból i lzy człowieka pozbawionego zdrowego rozsądku i kierującego się instynktem, stają się tematem, który zapragnął zobrazować w swoim spektaklu młody tancerz Antonio. Jego widowisko dopiero się rodzi, powstaje na naszych oczach w sali prób. Czerpie wprawdzie bardzo wiele ze swojego pierwowzoru, ale nie brak w nim również licznych innowacyjnych rozwiązań.

Z każdym kolejnym kadrem odkrywamy siłę prostych czynności i zabiegów dokonywanych przez grupę Gadesa. W układach baletowych pojawiają się niezwykle odrębne style choreograficzne, od flamenco po hiszpańskie tańce ludowe, a redukcja warstwy słownej i minimalizacja dialogów wzmacnia siłę ekspresji tancerzy. Mistrzostwo Antonio Gadesa – autora tanecznych układów i wykonawcy – osiąga tu

⁹⁵ W. Floryn, (red.), *Dzieje Literatur Europejskich*, t. I, cz.2. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997, s. 1013.

⁹⁶ F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 26.

swój szczyt. Kolejne partie filmu utwierdzają nas bowiem w przekonaniu, że struktura filmu ma charakter o wiele bardziej złożony, niż można było przypuszczać na pierwszy rzut oka.

W jednej z pierwszych scen, w pustej pozbawionej rekwizytów sali prób, następuje sekwencja ćwiczeń i przymiarek do scen. Doskonalenie poszczególnych figur tanecznych dokonuje się przed lustrem, narzędziem kontroli i niejako zdublowanym ekranem. Pojawiające się tutaj lustra nie tylko zmieniają perspektywę naszego postrzegania, ale stają się również znakiem konfrontacji bohatera z samym sobą. Kontaminacją tej sceny jest następne ujęcie, w którym widzimy Gadesa, patrzącego w kamerę i snującego swą autobiograficzną opowieść. Na naszych oczach film o powstaniu spektaklu niepostrzeżenie przeistacza się w dramat miłości i śmierci, którego zdumiewająca historia ukazana została w pięciu odsłonach.

W scenie pierwszej widzimy młodego mężczyznę - Narzeczonego, ostatniego z rodu, tańczącego ze swoją matką. Scena druga odbywa się w domu Leonarda. Czekająca na niego żona kołysze dziecko do snu. Mimo, iż okazuje mu swoją miłość, wie, że on już jej nie kocha. Swoje serce mężczyzna oddał innej kobiecie, tej, która ma poślubić Narzeczonego. Połączona potęgą ekspresji filmowców i tancerzy robi największe wrażenie w scenie trzeciej, wyrażającej niespełnione pragnienia nieszczęśliwych kochanków. W kolejnej, najdłuższej scenerii, widzimy porywający taniec śmierci, w którym kochankowie ścigają się wzrokiem. Ich dyskretne zniknięcie zauważa matka Pana Młodego. Wręcza mu nóż i podjudza zdesperowanego syna. Opowieść kończy się pełnym autentyzmu i jednocześnie patosu akcentem. W zwolnionym tempie prezentuje walczących mężczyzn, którzy w konsekwencji zabijają się wzajemnie. Kamera przenosi się na Pannę Młodą, która w zakrwawionej sukni stoi przed lustrem.

„Krwawe gody” to nieprzeciętny przykład kina muzycznego. Autorem znakomitej – pełnej napięcia i zmysłowości – muzyki jest Emilio de Diego. W obrazie Saury, oprócz aktorstwa i muzyki, pojawia się również taniec, który stanowi znakomite uzupełnienie całości spektaklu. To właśnie flamenco nadaje filmowi niezwykłego charakteru widowiskowości. Niepodważalnie swój taneczny kunszt prezentują także: Antonio Gades (w roli Leonarda), Cristina Hoyos (jako zakochana w nim „bezprawnie” Panna Młoda) i Juan Antonio Jimenez (w kreacji niefortunnego Pana Młodego). Znamiennym okazuje się tutaj fakt, iż to Federico Garcia Lorka – do którego twórczości nawiązuje Saura – stał się czołowym piewcą i propagatorem tego tańca. Oprócz tego, iż

był poetą i dramaturgiem, był również rysownikiem i gitarzystą flamenco – stąd właśnie jego skłonność i zamiłowanie wobec tego zjawiska. Początkowo flamenco funkcjonowało wyłącznie w ramach zamkniętych kręgów społeczności cygańskiej. Dopiero Lorca – obrońca andaluzyjskiej kultury zaczął spisywać ludowe formy utworów, ocalając je od zapomnienia. Również jego poezja przepełniona była niezłomną afirmacją flamenco. Poeta podkreślał przede wszystkim tkwiącą w nim niezwykłą moc i tajemną siłę wyrazu, której *żaden filozof jeszcze nie wytłumaczył*⁹⁷. To właśnie za sprawą jego liryki flamenco zaczęło urastać do rangi sztuki, będącej zarazem żywą tradycją Cyganów z południowej Hiszpanii. Zdaniem artysty dowodem na fenomenalny potencjał kulturoznawczy tej pozbawionej własnej ojczyzny grupy etnicznej jest właśnie sztuka tańca. Fenomen tej formy ekspresji tkwi w jej różnorodności. Flamenco kształtowało się bowiem pod wpływem wielu tradycji, które przenikały do niego w kolejnych etapach cygańskich wędrówek. Garcia Lorca był również głównym inicjatorem (obok Manuela de Falli) pierwszego festiwalu śpiewu *cante jondo*, zorganizowanego 13-14 lipca 1922 roku w Grenadzie⁹⁸. Uwieńczeniem tego sukcesu stało się zaś wydanie przez niego tomiku poezji pod takim samym tytułem. W swoim dziele Garcia Lorca pisał:

*Flamenco jest głębsze niż wszystkie studnie i morza otaczające świat. Jest prawie nieskończone. Krzyżuje się z cmentarzem lat i dolegliwościami wysuszających wiatrów. Przychodzi z pierwszym szlochem i pierwszym pocałunkiem*⁹⁹.

Rytualny taniec ognia i wody staje się dla artysty filozofią życia. Jest czymś w rodzaju wewnętrznego katharsis oczyszczającego duszę, ujściem dla dramatyzmu i cierpienia. Ale flamenco to również forma pełna dzikości i dumy, wyrażająca szaleńcze pragnienia człowieka.

W „Krwawych godach” Saura zrealizował swój zamysł ukazania Hiszpanów, jako „wykonawców kulturowego etosu, z którym związana jest ich tożsamość.”¹⁰⁰ Opowiada o muzyce, o dramacie Lorki, a także o interpretujących go artystach. Jednak w największym stopniu skupia się na zobrazowaniu pięknej metafory namiętnego uczucia, którą chcą przekazać widzom wykonawcy spektaklu. Reżyser uczynił ze

⁹⁷ *Ibidem.*, s. 54.

⁹⁸ G. W. Lorenz, *Federico Garcia Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 123.

⁹⁹ F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 245.

¹⁰⁰ Alicja Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 234.

swojego filmu głęboko zakorzeniony w hiszpańskiej tradycji poemat pełen zdrady i przemocy, ale również miłości i pasji.

Kwestią priorytetową okazuje się wykorzystanie w filmie przestrzeni pozakadrowej, a także wszechstronnych możliwości kamery. To niezwykle czułe medium jeszcze bardziej wzmacnia dramatyzm baletowej opowieści o krwawym finale miłosnych komplikacji. Jego rolę przejmuje w filmie niejednokrotnie rekwizyt lustra, pojawiający się również w pozostałych odsłonach trylogii. Zwierciadło, podobnie jak kamera, nie tylko odbija świat wokół nas, ale również rejestruje zastaną rzeczywistość. Jak już wcześniej pisałam, dla Edgara Morin, magia lustra była właśnie magią widma. Z kolei redaktorzy czasopisma *Cinethique* odrzucali tę paralelę, uciekając się raczej do terminu „wiernego odbicia” rzeczywistości¹⁰¹. W filmie Saury obie definicje znajdują zastosowanie, gdyż rola lustra sprowadza się zarówno do identyfikacji z obrazem, ściśle ograniczonym, wykadrowanym z otaczającej go rzeczywistości, ale także pozwala nam na wniknięcie w świat fikcji, gdzie – jak pokazuje to Lewis Carroll – wszystko jest inne niż w realnym życiu.

Film Carlosa Saury wymyka się prostym gatunkowym kategoriom, nie jest adaptacją tekstu poety, ani też zwykłym przeniesieniem na ekran opartego na "Krwawych godach" spektaklu Gadesa. Hiszpański mistrz towarzysząc choreografowi i tancerzom od pierwszych spotkań, zbliża się raczej do konwencji reportażu. Warstwa poznawcza przenika się w filmie z dramaturgią i fabułą samego widowiska. Trudno wytyczyć więc granicę między obiektywną rzeczywistością sali baletowej, a światem dramatu Lorki – granica ta nie istnieje przede wszystkim dla samych tancerzy i twórców, dla których realizm i sztuka to jedno. Saura swobodnie przekracza bieguny obu światów, czyniąc z nas świadków magicznej przemiany realności w iluzję.

2.3.3. „Carmen”

Efektem fascynacji tańcem, zarówno Carlosa Saury, jak i jego wiernego współpracownika Antonio Gadesa, był film „Carmen”. Młody choreograf, wyjątkowy specjalista od flamenco, najpierw uczył się tego właśnie tańca, a dopiero później studiował taniec klasyczny. Swoje bogate doświadczenie wykorzystał właśnie w pracy artystycznej, łącząc różnorodne techniki w jednym spektaklu. Marzeniem artysty było

¹⁰¹ Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002, s. 79.

rozślawienie w świecie tańca hiszpańskiego. W 1980 roku założył swój własny zespół, a kilka lat później powstała fundacja, której priorytetem stało się pielęgnowanie artystycznego dorobku.

Główny pomysł fabularny dzieła osadza się na ukazaniu współczesnej historii, której bohaterowie przygotowują spektakl baletowy. Choreograf i reżyser, którego gra Antonio Gades, poszukuje tancerki, którą mógłby obsadzić w tytułowej roli. Jego najbliższa asystentka, Cristina, skrycie liczy, iż kreacja Carmen właśnie jej przypadnie w udziale. Dzieje się jednak inaczej. Don Jose wybiera młodą amatorkę o imieniu Carmen (wspierała Laura Del Sol). Dziewczyna jest silną indywidualnością, za wszelką cenę walczącą o swoją niezależność. Antonio jest natomiast znakomitym tancerzem, mistrzem, od którego Carmen, jako tancerka, jest w pełni zależna. W życiu jednak, jak się później okazuje, relacje te ulegają odwróceniu. Zafascynowany piękną mężczyzną wkłada wiele pracy w rozwój tanecznych kwalifikacji aktorki, a początkowy zachwyt prędko przemienia się w żarliwe uczucie. Carmen szybko odpowiada na jego wyznanie, niewykluczone, iż czyni to tylko po to by umocnić swą pozycję w zespole. Zostają kochankami, ale kobieta za wszelką cenę stara się pozostać niezależna. Z kolei Antonio, który czuje, iż zdobył ją tylko fizycznie, czyni wszystko, by zatrzymać kobietę przy sobie. Urażona duma potęguje jeszcze bardziej zazdrość mężczyzny, który zaczyna podejrzewać dziewczynę o niewierność, jak się później okazuje słusznie. Główną przyczyną udręki Antonia zdaje się być niemożność uzyskania realnej dominacji nad kobietą uzależnioną zawodowo. Znudzona kobieta postanawia zrezygnować z uciążliwego związku. Oznajmia to kochankowi w scenie finałowej tanecznej fiesty. Zgodnie ze scenariuszem, w finałowej części widowiska Don Jose zadaje śmiertelny cios swojej partnerce; Antonio zaś, identyfikując się ze swoim bohaterem zadaje irrealny cios swojej kochance.

Niewątpliwie uwagę widzów przykuwa fakt, iż bohaterami filmu Saury stają się nie tylko fikcyjne postaci spektaklu, ale przede wszystkim umowne postaci wykonawców. Niezwykle ważny okazał się więc wybór odtwórców tych ról: Antonio Gades (szef Antonio), Cristina Hoyos (Christina, utalentowana baletnica), Paco de Lucia (gitarzysta i kompozytor Paco) oraz Laura del Sol (jako Carmen). Świat diegetyczny i pozadiegetyczny plan realności w obrazie Saury przenikają się wzajemnie. Postaci autentyczne, wplatanie zostają w fikcyjną historię, która równie dobrze mogłaby stanowić ich prawdziwe przeżycia; podobnie rzecz ma się w przypadku dialogów.

Wątki z opery Bizeta „Carmen”, steatralizowane w postaci baletowej transpozycji, stanowią trzon trzeciego planu. Po raz kolejny w swoim filmie Saura konsoliduje życie ze sztuką, czego doskonałym przykładem jest scena gry w karty czy, niejednoznaczny w wyrazie, artystyczny finał. Wątpliwość w interpretacji niektórych scen wiąże się z pojawieniem planu czwartego, którego matrycę stanowi fantazja Antonia, na przykład, kiedy bohater próbuje sobie wyobrazić prawdopodobny wizerunek ukochanej w spektaklu, nadając jej cechy stereotypowe (wachlarz, mantyla, czerwony kwiat). Zakres ingerencji fantazmatu tyczy się również scen z udziałem męża Carmen, to jest sceny gry w karty, wizyty kobiety w więzieniu czy pojedynku.

*Carmen się posuwa tańcząc
Przez sewilijskie ulice.
Ma włosy bielutkie, za to
Błyszczą mocno jej źrenice*¹⁰².

Carmen po łacinie oznacza pieśń, czar i magiczne zaklęcie. Imię to rozgłos zyskało właśnie dzięki dziełu Georgesa Bizeta i do dziś funkcjonuje jako synonim obezwładniającego i zdradliwego piękna. Operowa Carmen jest Cyganką, a więc kimś obcym, budzącym strach i nieufność. Jej nieuchwytna natura, oryginalna i zniewalająca uroda oraz ognisty temperament sprawiają, że zostaje odrzucona przez lokalną społeczność. *Carmen jest antynomią dziewczęcej narzeczonej, żony i matki, ale nie tylko tym. Uosabia zagadkę, to, co w kobiecie i kobiecości pozostaje dla mężczyzny nieuchwytnie, niepojęte, nie dające się okiełznać i podporządkować, a co stworzona przez niego kultura egzorcyzuje od wieków, skazując na potępienie, wykluczenie i przemilczenie*¹⁰³.

Carmen Saury to współczesna, wyzwolona i nieograniczona przez żadne konwenanse kobieta. Wzbogacona o mentalne atrybuty swojej nowelowej poprzedniczki, filmowa Carmen osadzona zostaje w zupełnie odmiennych realiach, innej strukturze społecznej. Naznaczona przez narzucone jej role żony, kochanki czy artystki, stara się zachować pełną autonomię. Wolna jak ptak i chłodna wobec jakichkolwiek uczuć, odważnie łamie odwieczne okowy męskiej hegemonii. Zgrabnie manipulując zachowaniem Antonia osiąga to, co było w jej zamierzeniu i co uważała za swe niezbywalne prawo. „Nieoswojona kobiecość”¹⁰⁴ – najbardziej znamieny

¹⁰² F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 57.

¹⁰³ A. Helman, *Twórcza zdrada*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 123.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

wyraz osobowości Carmen, sprawiły, że to właśnie do jej wizerunku odwołał się Saura w swoim magicznym spektaklu.

Analizując film pod względem technicznym, nie sposób pominąć zastosowanych przez artystę określonych chwytów inscenizacyjnych. W twórczości hiszpańskiego reżysera ogromne znaczenie odegrała scenografia. Ascetyczne tło (większość scen odbywa się w pozbawionej jakichkolwiek dekoracji sali), pozwala scentralizować uwagę widza na toczącej się historii. Redukcji poddany został także przekaz werbalny, a rola dialogu została zredukowana do minimum. Zabieg ten ukazuje, że tym, co stanowi esencję filmu Saury – ruch i mimika są w stanie przekazać o wiele więcej niż słowa. Właśnie Gades przekazuje tę głęboką, ludzką i tradycyjną prawdę. Jego precyzyjne układy choreograficzne pełne są wymownych pojedynków spojrzeń, zadumy, nieobojętnych grymasów czy ledwie dostrzegalnych reakcji i znaków, zapowiadających rozwój zdarzeń. Piękno zostaje w tym dziele pokazane językiem gestów, będących w stanie uchwycić miłosną fascynację, także odrzucenie, prowadzące w konsekwencji do nienawiści i unicestwienia. Właśnie taka estetyka czyni mit Carmen bardziej wiarygodny, przez co bliższym współczesnemu odbiorcy. Porywające są sekwencje żarliwego romansu Carmen i Don Josego, próby baletu w fabryce tytoniu, czy sceny karcianego pojedynku, w których nieomal każdy kadr nasycony został sugestywnymi znaczeniami i skojarzeniami. Wydźwięk tych ujęć, podobnie jak uczuciowa gra między kobietą a mężczyzną, bywa niejednokrotnie zwodniczy.

Saurowski teatr wyobraźni rozgrywa się na tle muzyki Bizeta, przetworzonej w dźwięki klasycznej gitary andaluzyjskiej, której wirtuozem jest Paco de Lucia. Wspaniałe głosy Joan Sutherland i Mario del Monaco docierają do nas spoza ekranu. Uwagę przykuwa również legendarna Cristina Hoyos, gwiazda mistrzowskiego zespołu, czy Laura del Sol. O takich kobietach pisał Raymond Chandler, iż *na ich widok biskup przebija witraż*¹⁰⁵. Tancerze, śpiewacy, gitarzyści tworzą tu znakomitą wspólnotę artystyczną, której poszczególne części wzajemnie przenikają się i stanowią zwartą, zdyscyplinowaną całość. Głównym elementem muzycznym jest tu jednak taniec flamenco, wykonywany na scenie z towarzyszeniem kastanietów i gitary. Niemale uznanie należy się również współtwórcy filmu, ale i odtwórcy głównej roli, Antoniemu Gadesowi. Nic więc dziwnego, że postać choreografa prasa określiła mianem

¹⁰⁵ S. Wyszomirski, *Asceza namiętności*, „Kino”, 1984, nr 200, s. 48.

„*natchnienia Saury*”¹⁰⁶. A co najważniejsze, efektem owej współpracy był film, który stał się ogromnym sukcesem.

Ogniste flamenco i ogniste temperamenty wykonawców nieodzownie wpisane są w kulturę Hiszpanii. Jest nawet takie powiedzenie, zgodnie z którym Hiszpanie rodzą się już z umiejętnością tego tańca. Muzyka, charakterystycznie wykonywane pieśni i taniec, tworzą tu wyjątkową dramaturgię. Świadczy o tym bodaj najbardziej czarowna sekwencja filmu – taniec Carmen i Don Josego. Taniec odbywa się bez muzycznego akompaniamentu, a jego stałym elementem jest silnie pulsujący rytm, wzrastający i na moment opadający, by za chwilę znów wzrosnąć, niczym sinusoida. Prawdziwa sztuka – jak pisał Antonin Artaud – *burzy spokój zmysłów i wyzwala uciśnioną podświadomość*¹⁰⁷. Namiętność, która opanowała bohaterów, wspaniale harmonizuje tu z temperamentem artystycznego wykonania. Istota flamenco nierozzerwalnie związana jest bowiem z cielesnością tancerzy, których ruchy ramion i rąk, znakomicie zsynchronizowane są z ruchami nóg, wystukującymi obcasami rytm.

W twórczości Carlosa Saury wkroczenie w artystyczny świat flamenco było kluczowym doświadczeniem, które pozwoliło mu bezpośrednio odwołać się w filmie do najgłębszych uczuć tkwiących w człowieku: miłości i zazdrości. Teatralny spektakl Saury staje się szkołą płaczu i śmiechu, wolną trybuną, gdzie wszyscy mogą potwierdzić stare prawdy moralne lub uznać je za błędne oraz wyjaśnić na żywych przykładach wieczne zasady rządzące sercem i uczuciem człowieka.

Między dwoma wizjami świata, między światem bohaterów, a światem kreowanym przez Saurę, doskonale mieszczą się dzieje teatralnego toposu. Reżyser umiejętnie, jak linoskoczek, balansuje między życiem a twórczością artystyczną. W sztuce zaciera się granica między jawą a snem, rzeczywistością a wyobrażeniem. Widz nie do końca wie, kiedy akcja ma miejsce w świecie realnym bohaterów, a kiedy w świecie ich marzeń. W „Carmen” nieustannie przenikają się cztery plany narracyjno-sceniczne, bez wyraźnie zarysowanej kompozycji chronologicznej. Mamy „ewokowany plan ekstrapoetyczny, w którym odtwórcy głównych ról zdają się nam sobą, postaciami ze świata, w którym i my żyjemy; plan rzeczywistości przedstawionej, w której choreograf Antonio przygotowuje ze swym zespołem baletowy spektakl „Carmen” sam obejmując rolę Don Josego i powierzając rolę Carmen debiutującej

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 48.

¹⁰⁷ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 53.

tancerce; plan samego spektaklu, w którym rozgrywa się dramat miłości i zazdrości; plan wyobrażeń Antonia, w którym mieszają się jego wizje przedstawienia z obrazami wymagowanego życia przypisanego tancerce”¹⁰⁸. Splatają się czasy: czas przeszły, czas teraźniejszy dosłowny i czas teraźniejszy imaginacyjny względnie subiektywny. Wszystko, co prawdziwe i co sztuczne jest w filmie swoistą inscenizacją, w której prawda wymieszana jest z fikcją. Antonio jest zarówno sobą, jak i zauroczonym Carmen, Don Josem. Życie dubluje dramaturgię pozbawioną klasycznego racjonalizmu. W ostateczności nie wiemy, czy Antonio zadaje śmiertelny cios swojej partnerce, czy to jedynie Don Jose zabija Carmen. Saura swobodnie balansuje w filmie pomiędzy przejściem od rzeczywistości konkretnej do iluzyjnej, od świata zewnętrznego do świata wewnętrznego. To właśnie w dziele Saury, niemal jak w teatralnym laboratorium, życie i sztuka przyjmują nowy kształt, a ta swoista przemiana dokonuje się pod znakiem bogatej metaforyki *theatrum mundi*. Oryginał i odbicie scalają się wzajemnie, tworząc jedność. Taki efekt osiąga Saura poprzez wykorzystanie dyspozytywów luster, które jeszcze wyraźniej podkreślają efekt podwojenia świata bohaterów.

Zwierciadło i związane z nim serie odbić sugerują, iż bohaterowie nie tylko przyglądają się w sobie, ale również w oczach innych osób (wyobrażonej widowni). Odbiorca spektaklu funkcjonuje tutaj na prawach lustrzanego odbicia, przyjmuje więc niejako z góry narzucone miejsce i punkt widzenia. Wszechobecność luster na ścianach w studio filmowym nie jest przypadkowa. Z jednej strony poszerzają ograniczoną perspektywę przestrzenną, z drugiej strony sprawiają, że figury bohaterów reflektują same siebie. Oferują one bowiem możliwość samoupewnienia się jednostki, a także kontrolę pracy tancerzy nad rolą. Antonio Gades, niczym indyjski Śiwa, otoczony milionem luster, tańczy swój taniec, kreując fenomenalny, aczkolwiek iluzoryczny świat. Saura umiejętnie korzysta tutaj z ich wieloznacznej symboliki. Lustro – odbicie z innego świata, załamując konkretną przestrzeń, niejako *pochłania materialne istnienie bohaterów, zatracających się w misterium spektaklu, bez reszty oddanych grze*¹⁰⁹.

¹⁰⁸ A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 113.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

III. AUTOTEMATYZM CARLOSA SAURY

W efekcie refleksji nad sposobami przedstawiania stosowanymi przez Saureę wyłania się jeszcze jedno istotne zagadnienie. Mianowicie gry Saury to nie tylko gry z widzem, ale przede wszystkim – jak twierdzi D'Lugo – z wewnętrznymi regułami medium¹¹⁰. Wszechobecny dualizm w twórczości Saury prowadzi na pewien charakterystyczny trop. Jest nim autotematyzm. Wszystkie motywy stosowane przez hiszpańskiego twórcę możemy bowiem w jakiś sposób odnieść do kina. Zdaniem Karola Irzykowskiego, właśnie kino jest takim filtrem rzeczywistości, który zmienia wszystko na widma¹¹¹. Percepcja filmowa to rodzaj widzenia, gdzie obiektywność istot i rzeczy zostaje osaczona przez subiektywność widmowych znaczeń. Film formułuje całkiem szczególny świat, ukształtowany ze światła i cienia. Dla charakteru sztuki ma to ogromne znaczenie. Przede wszystkim stwarza warunki do wzmożonego odchodzenia od rzeczywistości. Świat filmowy w postaci nieuchwytnego światłocienia warunkuje w pewien sposób skłonność do nierealności, stylizacji i symbolizacji.

3.1. „Buñuel i stół króla Salomona”

Luis Buñuel (1900-1983) to niewątpliwie znakomity reprezentant hiszpańskiego kina oraz lokalnej tradycji kulturowej. Reżyser błyskotliwy i intrygujący, a zarazem przewrotny i buntowniczy. Jeden z największych krytyków i demaskatorów zastanej rzeczywistości. Niemalże wszystkie jego filmy centralizują się wokół tematu kontestacji politycznej, społecznej a nawet egzystencjalnej. Wiara i dogmatyczne formuły Kościoła, a także nieadekwatność obowiązujących w społeczeństwie praw i obyczajów, stały się celem ataku rodowitego Hiszpana. Błuznierczy antyklerykalizm, anarchizm czy prowokacyjne zachowanie zrodziły się w młodym artyście w wyniku zatrwożenia moralną kondycją współczesnej cywilizacji. Zdaniem Buñuela takie uczucia, jak miłość czy czułość, wartości nieskażone w swej naturze, dawno już straciły swoją rację bytu. Zastąpiły je natomiast niepohamowane instynkty, skrywane głęboko żądze czy nieprzyzwoitości, zamaskowane pozorem konwenansów i etykiety. Odważnie ujawnia więc w swoich dziełach erotyczną hipokryzję, kryjącą w sobie wyuzdanie a także

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 51.

¹¹¹ E. Morin, *op. cit.*, s. 54.

degenerację. Skomplikowane układy współzależności, jak i egzystencjalne uwikłanie człowieka stają się jednym z głównych motywów jego twórczości.

Jednak Buñuel to przede wszystkim twórca, którego śmiało można określić ojcem chrzestnym filmowego surrealizmu. Zdaniem francuskiego teoretyka, Andre Bretona, nurt ten opierał się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeń, dotąd niedocenianych, na wierze we wszechmoc snu – marzenia, w bezinteresowny tok myślenia¹¹². Iluzoryczny świat hiszpańskiego reżysera funkcjonuje na zasadzie hiperbolizacji i dwuznaczności. Pełno w nim szokujących skojarzeń, groteskowych i absurdalnych sytuacji. W filmach Buñuela wszystko zostaje opatrzone cudzysłowem, więc na próżno szukać w nich związków przyczynowo-skutkowych. Reżyser ujawnia skłonność do paradoksalnego zestawiania ze sobą przedmiotów czy zjawisk, które pozornie nie łączą się w całość. Za sprawą niczym nieskrępowanej wyobraźni przedstawiana rzeczywistość zostaje niejako odrealniona, nabiera więc charakteru niezwykłości i tajemniczości. Realne i rzeczywiste z pozoru sceny zyskują w jego filmach status snu albo mrocznych wizji. U Buñuela te dwa stany są od siebie zależne, wzajemnie się przenikają. Bowiem tym, co najbardziej wyróżnia tego mistrza surrealizmu, jest właśnie artystyczna imaginacja, obfitująca w złożone, metafizyczne obrazy i symbole.

Twórczość Luisa Buñuela wywarła ogromny wpływ na przyszły charakter rozwoju hiszpańskiego kina, a co za tym idzie również na obszar poszukiwań i analiz kulturowych Carlosa Saury. Nie dziwi więc fakt, że tą otoczoną splendorem i nimbem uznania postać zapragnął on przedstawić w jednym ze swoich filmów. Zaskakujące jest natomiast to, że sylwetkę „uświęconego” przez wszystkich Buñuela, ukazuje jednak bez zbytniej gloryfikacji. Saura zresztą niejednokrotnie wspominał, iż w czasach jego młodości postać reżysera nie była tak bardzo znana, a jego filmy nie budziły większego zainteresowania¹¹³. A więc tym, co skłoniło Saurę do realizacji tego filmu, nie była chęć zobrazowania biografii swojego poprzednika, ale to, co Christian Metz określał mianem „miłości do kina”¹¹⁴. Dzieło to pozwoliło tak naprawdę reżyserowi wypowiedzieć się na temat całościowej istoty samego medium. A jego forma – oparta na prawach „filmu w filmie” – jeszcze wyraźniej podkreśliła dwoistą naturę kinematografii, która niczym platońska jaskinia konstytuuje takie kategorie, jak efekt czy wrażenie rzeczywistości.

¹¹² E. Królikowska-Avis, Warszawa 1988, *op. cit.*, s. 77.

¹¹³ A. Helman, Kraków 2005, *op. cit.*, s. 120.

¹¹⁴ Ł. Demby, „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza lustra jako fundament wrażenia realności w kinie”, [w:] *Estetyka i krytyka*, pod red. L. Sosnowski, Rabid, Kraków 2001, s. 47.

„Buñuel i stół króla Salomona” to film, którego realizacja odbywa się na oczach widza. Marzeniem młodego reżysera – głównego bohatera filmu – jest ekranizacja historii o poszukiwaniach mitycznego stołu króla Salomona. Za sprawą owego stołu, mającego postać dużego zwierciadła, można wgłębić się w tajniki przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Rekwizyt ten pojawia się tutaj przypadkowo. *Lustro (szklana tafla) uważane było przez surrealistów za przedmiot „najprawdziwszy z prawdziwych,” dzięki któremu można zobaczyć ludzkie wnętrza, ekspozycję w witrynie „targu wartości”, krajobraz aż po horyzont. Dzięki przeźroczystości szyby można ocenić eksponaty – wzorce, można je „dotknąć”, można się nimi nacieszyć*¹¹⁵. Nie bez powodu motyw okna, szyby czy szkła towarzyszył Buñuelowi, a teraz towarzyszy Saurze na drodze filmowych kreacji.

Saura – autor rzeczywisty, usiłuje wniknąć niejako w artystyczny warsztat Buñuela – autora diegetycznego, ukazując jak teoretycznie wyglądałaby jego praca nad filmem. Najbardziej charakterystycznym rozwiązaniem technicznym okazuje się tu powracający stale leitmotiv ukazujący starszego już Buñuela, piszącego scenariusz w jednym z hiszpańskich hoteli. Rezultaty tej pracy obserwujemy natomiast we fragmentarycznej formie filmowych scen. Taki zabieg pozwolił reżyserowi nie tylko na organizację sekwencji scen w czasie, czy nadzór nad dynamiką i nastrojem filmu, ale przede wszystkim umożliwił zespolenie całkowicie odmiennych kadrów.

Zupełnym wcieleniem Buñuela, biorąc pod uwagę wyłącznie zewnętrzną stronę jego wizerunku, okazał się aktor El Gran Wyoming, który znakomicie odnalazł się w roli starego, niedosłyszającego już nieco Buñuela. Poprzez ten chwyt uwidacznia się jeszcze wyraźniej wszechobecność saurovskiego *double*. Sceną, która przypomina nam - widzom, iż mamy do czynienia z „meta-filmem”, jest moment, gdy ów stary Buñuel prezentuje przed nami siebie z młodości a właściwie grającego go aktora (kreacja Pere Arquillué).

Akcja jednego z planów fikcji, dotycząca poszukiwań stołu króla Salomona, rozgrywa się w latach 30-tych w Toledo. Drugi plan wiąże się z pisaniem wspomnianego już wcześniej scenariusza. Saura swobodnie balansuje w ten sposób na zupełnie różnych płaszczyznach czasowych, wybiega w przyszłość, to znowu powraca do przeszłości. Film oscyluje nieustannie między tymi dwoma biegunami temporalnymi, które nie tyle oponują ze sobą, co przenikają się, uzupełniają,

¹¹⁵ W. Osadnik, *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 75.

korespondują ze sobą. Naturalność z jaką filmowi bohaterowie przekraczają perspektywę obu światów, jest uderzająca. Dzieje się to tak płynnie, iż czasem trudno jest nam odnotować sam moment „przenikania” postaci. Logika narracji opiera się na zestawionych luźno, wedle nadrzędnej zasady absurdu, autonomicznych segmentach skojarzeń. Wynikiem tego są pojawiające się w filmie zaskakujące ujęcia, których sens trudno uchwycić, a próba ich zrelacjonowania wprawia widza w zakłopotanie. Ogniwem pośredniczącym pomiędzy światem podmiotowym a przedmiotowym w filmie Saury (a więc i w filmie, który kreuje na naszych oczach Buñuel) jest wyobraźnia. Imaginacja, zdaniem surrealistów, jest niezwykle bogatą sferą wizualną. To właśnie wyobraźnia obu reżyserów (to jest Saury i Buñuela – potencjalnego twórcy) kreuje w filmie obrazy akcji, pozornie podobne tym realnym.

Salvadora Dali i Federica Garcíę Lorkę poznał Buñuel na studiach w Madrycie. To właśnie za sprawą Dalego wszedł w środowisko surrealistów, zaczął wyznawać ich światopogląd, a co więcej oddał na usługi owej filozofii nową sztukę – film. Obaj przyjaciele pojawiają się również w filmie Saury. Nie brak w nim więc literackich czy plastycznych cytatów z dorobku artystów.

Przykładem może być ujęcie, w którym reżyser żartuje, iż ze względu na pokaźną liczbę różnorodnych insektów w filmie (mrówki, skorpiony, pajak w „Susanie”, 1951) jego dzieła mogą znaleźć uznanie jedynie wśród entomologów. Niezwykle wyrazista okazuje się również aluzja do „Psa andaluzyjskiego”. Tutaj jednak słynna scena przecinania gałki ocznej brzytwą zostaje sparodiowana. Kiedy kamera pada na twarz Dalego, ku naszemu zdziwieniu, zamiast brzytwy na ekranie pojawia się szkło kontaktowe, które malarz następnie zakłada. Z podobną aluzją mamy do czynienia w scenie rozgrywającej się w obskurnej rzeźni, którą Buñuel znalazł na miejscu dawno już zamkniętego antykwariatu. Pracujący tam rzeźnik rozcina kurczaka, obok leżą odcięte łapy. W „Aniele zagłady” Ana, sięgając do torebki po klucze, znajduje tam szpony kurczaka. Z podobnego „rekwizytu” skorzystał Saura w jednym ze swoich wcześniejszych filmów - „Nakarmić kruki”, gdzie mała Ana odnajduje łapy kurczaka otwierając lodówkę. Nie sposób pominąć również oczywistego odwołania do filmu „Metropolis” Fritza Langa z 1926 roku. Robot atakujący kompanów Buñuela w trakcie jednej z ich przygód, z pewnością wzorowany był na humanoidalnym robocie Futura.

Znamienny okazuje się tu fakt, iż także w samym nurcie surrealistycznym, *obrazy poetyckie i „obrazy wizualne”* wzajemnie się uzupełniały. Ernst przyjaźnił się z Eluardem, Buñuel z Dalim. Dadaizm przechodził na stronę wyznawanej powszechnie

*filozofii podświadomości. Film podążał tropem uciekających obrazów, reżyserowanych według strumienia stanów psychicznych*¹¹⁶. Jak widać, rozdzwięk pomiędzy surrealizmem literackim a malarstwem, czy innymi sztukami wizualnymi był niezwykle wyraźny. Buñuel, podążając w ślad za plastykami, opowiedział się raczej po stronie malarstwa. Niejednokrotnie więc w swojej twórczości odwoływał się do nadrealistycznej teorii obrazu artystycznego.

W jednej z pierwszych scen filmu młodzi przyjaciele spotykają się w restauracji, by poruszyć kwestie scenariusza. Zapytany przez nich kelner o znane mu dzieła Buñuela wymienia tytuły przyszłych filmów mistrza, takich jak „Viridiana” czy „Anioł zagłady” („El Angel exterminador”, 1962). W momencie, w którym rozgrywa się owa sytuacja, reżyser ma na koncie zaledwie „Psa andaluzyjskiego” („Un chien andalou”, 1929) i „Złoty wiek” („L’age d’or, 1930). Z podobną sytuacją mamy do czynienia w szpitalu Talavera, gdzie takie dzieła jak „Rzeka śmierci” („El Rio y la muerte”, 1955), „Jutrzenka” („Cela s’appelle l’aurore”, 1955) czy „Otchłanie namiętności” („Abimos de pasión”, 1954), będące ekranizacją powieści Emily Bronte - „Wichrowe wzgórza”, zostają zakwestionowane przez spotkanego tam krytyka filmowego. Mężczyzna ośmiela się podważyć nawet warsztat artystyczny młodej Catherine Deneuve, odtwórczyni głównej roli w „Tristanie” z 1970 roku. Obraz Saury wręcz przesiąknięty jest licznymi aluzjami do filmów Buñuela. Ulubionym filmem biskupa okazuje się być „Mleczna droga” („La voie lactee”, 1969), a przy „Mrocznym przedmiocie pożądania” („Cet obscure objet du desir”, 1977) rzekomo miał pracować ojciec pokojówki z hotelu, w którym zatrzymał się reżyser. W filmie ujawnia się skłonność Saury do dwuznacznego, niemal odrealnionego przedstawiania rzeczywistości. Obraz kinowy zostaje wizualnie zalany i porwany przez nurt mitomanii i konfabulacji. Kreowane obrazy naznaczone zostają piętnem fabularnej fikcji i tylko z pozoru podobne są tym realnym. Mamy tu nieustannie do czynienia z ogromną ilością deklaratywnych scen, które wciąż się ze sobą ścierają. Owa polemika rzeczywistości ze światem kinowej magii wciąż trwa i o tym zdaje się mówić Carlos Saura. To zjawisko przeplata się przez wszystkie jego dzieła, a na dodatek cały czas spełnia się w rzeczywistości. Gdyż, jak powiadał Georges Méliès, to właśnie fantastyka była pierwszą decydującą i wielką falą, dzięki której dokonało się przeobrażenie kinematografu w kino¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 71.

¹¹⁷ E. Morin, *op. cit.*, s. 105.

Wspominany już wcześniej Andre Breton w „Manifestie surrealizmu” pisał: *Wierzę, że dwa, te na pozór sprzeczne stany, jak sen i jawa, stopią się w rzeczywistość*¹¹⁸. W dziełach Buñuela, jak i Saury, te dwa stany rzeczywiście się realizują, jeden dopełnia drugi, gdyż nie mogą bez siebie istnieć. W filmach obu artystów niektóre sceny, realistyczne z zasady, zyskują status snu lub wizji. Zespolenie tych dwóch elementów umożliwia ukazanie świata magii, marzeń czy tajemniczej sfery jungowskiej nieświadomości. Poprzez oniryzm i zwrot w kierunku magicznej fantazji ujawniają się również w filmach obu artystów najważniejsze cechy twórczej wyobraźni, której efekty nie muszą być uzasadniane. Sam Buñuel przyznawał, iż to szalone upodobanie do snów, dla samej przyjemności marzenia we śnie, bez jakiegokolwiek potrzeby tłumaczenia go, było jedną z tych skłonności, które zbliżyły go do surrealizmu.

W jednej z sekwencji filmu okiem kamery powraca Saura do dzieciństwa obu towarzyszy, Buñuela i Dalego. Scena ta, podobnie jak inne, nabiera tutaj charakteru fantazmatycznego i interpretować ją możemy wyłącznie w kategoriach iluzorycznych wizji. W poetyce surrealizmu jedynym możliwym sposobem identyfikacji widza z przekazem – zdaniem Wacława Osadnika – jest retrospekcja¹¹⁹. To właśnie dzięki niej wraz z bohaterami filmu przenosimy się na nadmorską plażę, gdzie ptaki rozrywają rozkładającego się już osła. Jest to aluzja do osłów spoczywających na fortepianie, ciągniętym przez kleryków, również pochodząca z „Psa andaluzyjskiego”. Był to pierwszy film Buñuela, który zrealizował właśnie wraz z Salvadorem Dalim. Dzieło, które podobnie jak obraz Carlosa Saury *wyrywa się z klatki logicznych schematów*¹²⁰.

W poetyce surrealizmu wszechobecny jest także symbol, który nabiera cech ponadczasowości. Symbol, dzięki temu, że oparty jest na skojarzeniach, z natury niejednoznaczny, niejasny znaczeniowo, raczej sugerujący niż nazywający wprost, mógł w sztuce surrealizmu przedstawiać to, o czym nie można było mówić swobodnie. Buñuel odwoływał się w swoich filmach do sfery uczuciowej, emocjonalnej widza, a nie umysłowej czy intelektualnej. Przekonany o istnieniu niepoznawalnego zmysłami, niewyraźnego świata, ukrywanego przez świat materialny, skłonił się w kierunku posługiwania się obrazem mającym swe odrębne znaczenia. Jego celem stało się wywołanie w odbiorcy odpowiedniego przeżycia, wyrażenie nieuchwytnych stanów

¹¹⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article203>, 03. 04. 2010.

¹¹⁹ W. Osadnik, *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 75.

¹²⁰ E. Królikowska-Avis, Warszawa 1988, *op. cit.*, s. 78.

emocjonalnych. Proceder ten szczególnie wyraźny jest również w filmie Saury, to jest w scenach, które zestawiają światy o różnym statusie ontologicznym. Również tutaj każde ujęcie nosi w sobie ambiwalentny ładunek znaczeń i niemalże każdy plan staje się odrębnym symbolem. Dzieła obu artystów stają się więc dowodem, iż symbolizm, jako kierunek *nie stanowi epoki minionej i zamkniętej, lecz sięga w naszą terażniejszość*¹²¹, (...) *a za jego aktualnością w naszych czasach jeszcze bardziej przemawia fakt istnienia filmu*¹²².

Zdaniem Mieczysława Porębskiego, fakty pojawiania się obrazów mają charakter stały¹²³. Perspektywa wizualna od zawsze bowiem stanowiła podstawę komunikacji międzyludzkiej, której głównym celem było przekazywanie istotnych informacji. Nie inaczej dzieje się w przypadku obrazowych scen, utrwalonych na taśmie filmowej. *Obraz filmowy jest stanem rzeczy, jest faktem, – ale jest i zdarzeniem – jest obrazem czegoś. Spełnia, więc podstawowe wymogi ikoniki funkcjonalnej*¹²⁴. Właśnie obraz (myślenie obrazami i odwoływanie się do nich) stał się podstawową wartością surrealistycznych kreacji. Znakomicie przedstawia się to u Saury, gdzie przestrzeń filmowa staje się nie tylko przestrzenią filmowego opowiadania, ale przede wszystkim przestrzenią obrazu. Akcja „Buñuela i stołu króla Salomona” zostaje dana widzowi w formie następujących kolejno po sobie struktur ikonograficznych. To dzięki nim wkraczamy do królestwa wyobraźni, która wykracza poza to, co bezpośrednio dane zmysłom. Wszystkie obrazy filmowe, zebrane na wzór „magazynu informacji”, biorą niejako w posiadanie i modelują fabułę dzieła. W filmie Saury obraz (będący zarazem widmem) nie tylko przysłania świat realny, ale również deformuje go, na swój własny subiektywny sposób. Ekranowy utwór hiszpańskiego reżysera staje się więc dowodem na to, iż kino to sztuka przekazywania znaczeń za pomocą obrazów.

3.2. Kino jako amalgamat sztuk

Niepowtarzalnym konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma jest – zdaniem Edgara Morin – fotogenia, zaś jej spadkobiercą jest właśnie kino¹²⁵. Paweł Muratow, rosyjski pisarz i historyk, mówił, iż kinematograf (czyli archaiczne kino) to

¹²¹ H.H. Hofstatter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 5.

¹²² *Ibidem*, s. 12.

¹²³ M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 272.

¹²⁴ W. Osadnik, *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 71.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 55.

żywa fotografia. Jednak nie żywa, ale bardzo szybko poruszająca się fotografia¹²⁶. Analizując zjawisko fotografii, jako etapu przejściowego ku filmowi, nie można pominąć takich postaci, jak: Eadweard Muybridge i Étienne-Jules Marey. Pierwszy z nich za pomocą systemu powiązanych ze sobą aparatów sfotografował fazy ruchów konia (nieco później ruchu człowieka), które drugi z nich nazwał właśnie „chronofotografią”¹²⁷. Muybridge pokazał więc to, co niedostrzegalne gołym okiem. Istotne okazuje się również to, iż to właśnie pionierzy kina, tacy jak bracia Lumière i Georges Méliès, podkreślali specyficzny aspekt fotografii: warunek dokumentalnej wiarygodności obrazów, przy równoczesnej możliwości modyfikacji rzeczywistości. Zjawisko fotografii stwarza możliwość odmiennych postaw interpretacyjnych. Jednak prawie we wszystkich teoriach pojawia się nawiązanie do dwóch kluczowych kontekstów, opartych na postawach realizmu i kreacjonizmu. Na tych skrajnych pojęciach można umieścić również tezy dotyczące natury kina. Obraz, powielony na światłoczułej kartce papieru, podobnie jak i obraz filmowy przedstawiać może dwie rzeczywistości, może być dokumentem, ale i wytworem indywidualnych światów. Fotografia i kino nie tylko czynią rzeczywistość widzialną, ale także odsłaniają cechy świata, umykające często naszej uwadze. Koncentrują się często na drobnostkach, na ulotnych, w sumie nie istotnych elementach – zatrzymują to, co wydaje się nieważne, a co tak naprawdę tworzy świat. Koligacje, zarówno techniczne, jak i estetyczne pomiędzy kinem a fotografią są więc bardzo wyraźne. Bez wątplenia narodziny kina w znacznym stopniu możliwe były dzięki fotografii.

Od najdawniejszych czasów refleksje na temat kina medium postrzegane były za pomocą metaforyki onirycznej. Związki pomiędzy strukturami magicznymi i filmowymi zawsze były niezwykle czytelne, podobnie jak wszelkie analogie zbliżające kino do snu. Kompozycja filmu, podobnie jak snu, przełamuje ramy czasoprzestrzeni. Czas, podobnie jak przestrzeń, podlega licznym transformacjom, ustawicznie się dezintegruje. W konsekwencji mamy więc do czynienia z ogromną ilością makroskopowych i mikroskopowych światów, pozbawionych jakichkolwiek racji bytów. Szczególna natura środków technicznych naznacza więc film, jako dzieło sztuki oderwane w od autentyzmu codziennego życia. Paralelna okazuje się być

¹²⁶ A. Cymer, *Fotografia a film, o przenikaniu się „sztuk siostrzanych” na wybranych przykładach*, <http://www.fotal.pl/fotografia-a-film-o-przenikaniu-sie-sztuk-siostrzanych-na-wybranych-przykladach/>, 17.03.2010.

¹²⁷ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Baturo: Grafis Projekt, Bielsko Biala 2005, s.14.

również sytuacja widza kinowego i osoby śniącej, bowiem tym, co jeszcze bardziej odciąga nas od realiów podczas projekcji filmu, są szczególne warunki przestrzeni kinowej (ciemność, fascynacja obrazem, odprężenie, bierność czy brak możliwości fizycznego działania). *Mrok sali kinowej wabi ku sobie hipnotyczną siłą; uwięzieni w niej niczym w jaskini Platona, możemy wreszcie spełnić swe odwieczne pragnienie stworzenia innej sceny, podziemnej, poza światem dyspozytywu zdolnego sfabrykować wrażenie realności. Kino, bowiem w większym stopniu niż inne sztuki wprowadza nas w wyobrażone.*¹²⁸. W przypadku śniącego nieco inaczej przedstawia się natomiast kwestia „odprężenia”, gdyż w przeciwieństwie do widza, wierzy on mocno w realność swego snu. Odbiorca filmu pogrążony jest natomiast w osobliwym stanie przypominającym „sen na jawie”. Bliższy kinu jest bowiem specyficzny rodzaj snu, który ma miejsce tuż przed przebudzeniem, kiedy obezwładniają nas marzenia sennie. Marcel Proust pisze: *Zmartwychwstanie przy przebudzeniu – po tym dobroczynnym napadzie obłądu, jakim jest sen – musi być w gruncie podobne do procesu, mocą którego odnajdujemy zapomniane nazwisko, wiersz, melodię. I może zmartwychwstanie duszy po śmierci dałoby się pojąć, jako zjawisko pamięci*¹²⁹. Sen daje nam możliwość niezależnego widzenia, odsłania najbardziej nietypowe miejsca, z których możemy dokonywać percepcji, pozwala wnikać w głąb siebie. W kinie, ukształtowanym na wzór sennych wizji, postrzeganie łączy się z uczestnictwem uczuciowym.

Uniwersum kina nierozzerwalnie związane jest z pojęciem magii, które intensyfikuje jeszcze bardziej uczuciowość widza. Świat filmu nie jest już wyłącznie zbiorem obrazów na ekranie, ale, podobnie jak świat wyobraźni, staje się pewnym rodzajem przeżycia, pewnym jednostronnym odczuciem. Magia filmu to czar twórczej wyobraźni, która w kinie unicestwia istnienie jakichkolwiek linii demarkacyjnych pomiędzy tym, co subiektywne, a obiektywne.

Niezwykłość kina to również transformacja, pozwalająca łączyć w jednym wyobrażeniu pierwiastki fizyczne i spirytualne. *Kinematograf, ów Światowid o dwóch twarzach, ukazywał realność i nierealność w tych samych ujęciach, nie dokonując między nimi rozróżnienia. Obraz obiektywny był zwierciadłem subiektywności. Składał się nie z realności oraz z cudowności (fotografii), lecz z cudowności wynikającej z faktu*

¹²⁸ Ł. Demby, „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza lustra jako fundament wrażenia realności w kinie”, [w:] *Estetyka i krytyka*, pod red. L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 47-48.

¹²⁹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III, *Stracona Guermandes*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 95.

ukazania realności uzasadnionej przez cudowność. Iluzja realności. Ale także realność iluzji. Kino zachowało i rozwinęło tę właściwość¹³⁰.

Głównym założeniem tego, co filmowe, jest widzenie, a mianowicie postrzeganie za pomocą kamery, które różni się od postrzegania rzeczywistego (ruch oka i kamery są diametralnie różne). Medium, jakim jest kino, oferuje więc różne możliwości pokazywania człowieka i zdarzeń (plany, punkty widzenia, ruchy kamery). To, co specyficznie filmowe, skupia w sobie dynamizm, czyli ruch obrazów w czasie i przestrzeni. Jak pisał Antoni Bohdziewicz: *w kinie widz tylko pozornie siedzi na swym krzeselku. W gruncie rzeczy razem z aparatem filmowym ciągle wędruje, ciągle zmienia punkty widzenia. (...) ekran zaś jest oknem w pociąg, pędzącym bez żadnego skrępowania*¹³¹. Jak widać sztuka filmowa – obdarzając kamerę ruchliwością i wszechobecnością – doprowadziła nie tylko do metamorfozy czasu, ale również do metamorfozy przestrzeni. Przestrzeń filmowa nie jest już tylko ekranowym ukształtowaniem przestrzeni rzeczywistej, gdyż podlega nieustannym metamorfozom. Za jej organizację odpowiadają więc praca kamery (której rolą jest przewyższanie jedności miejsca), inscenizacja i montaż.

Autorzy „Encyklopedii kina” pod pojęciem inscenizacji rozumieją aranżację przedmiotów oraz ruchów postaci w wycinku przestrzeni rejestrowanym przez kamerę¹³². Do elementów inscenizacji, pojmowanej, jako sztuka tworzenia fabuły możemy zaliczyć również: grę aktorską, charakteryzację, kostiumy, rekwizyty, a także dekoracje i oświetlenie. Wszystkie te aspekty wpływają na przeobrażenie przestrzeni filmowej, co w najdalszych konsekwencjach zmierza do uniwersum magicznej metamorfozy. Za sprawą filmowego montażu odsłania się przed nami rzeczywistość fragmentaryczna, cząstkowa, w związku z czym dekoracja może obejmować przedmioty niepasujące do siebie, albo po prostu nieznane. Pojawiające się na ekranie obiekty, zgodnie z ruchami kamery, zjawiają się i znikają, skupiają lub rozpraszają. Ekran staje się iluzjonistycznym tygłem, w którym wszystko podlega przeobrażeniom. Celem każdego filmu jest bowiem stwarzanie iluzji, poprzez wywołanie złudzenia ciągłości rozwoju wydarzeń. Gra, którą podejmują aktorzy (ich gesty, ruchy i dialogi), stara się pod każdym względem upodobnić film do rzeczywistego życia. Wszystko po to, aby zapewnić pozór prawdziwości rzeczom całkowicie zmyślonym.

¹³⁰ E. Morin, *op.cit.*, s. 206.

¹³¹ A. Bohdziewicz, *W warsztacie filmowca*, Wydawnictwo Tenten, Łódź 1994, s. 65.

¹³² T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Rabid, Kraków 2003, s. 104.

Charakterystyczna dla sztuki kina jest bowiem pewna sprzeczność, mianowicie stwarzanie iluzji, poprzez posługiwanie się istotami z krwi i kości, przy jednoczesnym stwarzaniu rzeczywistości przy użyciu sztucznych dekoracji z tektury¹³³.

Muzyka towarzyszyła filmowi od początku kształtowania się medium kina. Analizując środki filmowego wyrazu, nie sposób więc pominąć faktu, iż kino jest przede wszystkim sztuką audiowizualną. Na jego dźwiękową przestrzeń, oprócz muzyki i efektów specjalnych, składają się również słowo, jak i cisza, która nigdy nie oznacza prostej nieobecności fonii. Dzięki obecności dźwięków – pisze Iwona Sowińska – możliwe jest sterowanie uwagą widza, a przez to ukierunkowanie procesu rozumienia¹³⁴. Muzyka objawia swe znaczenie dopiero w powiązaniu z obrazem, sugeruje jego znaczenie. Niejednokrotnie jest również tak, iż to ona zapowiada to, czego nie odsłania obraz lub czego nie jest w stanie zademonstrować. Może to być medytacja, wspomnienie lub marzenie senne. Muzyka, przywołując określone konteksty, mówiąc krótko, wyjaśnia charakter filmowych sekwencji. Dźwięki i głosy, utrwalone w początkowej formie na taśmie filmowej, są dźwiękami i głosami realnymi. Dlatego też takie rozumienie fonii zaczęło kierować film w stronę niewątpliwego realizmu. Z drugiej jednak strony to właśnie z nastaniem dźwięku kino wkroczyło w stadium neorealizmu. Na przekór swej realistycznej naturze kino dźwiękowe przestało podporządkowywać się logicznym kryterium i zaczęło konstytuować się wokół magii nierealności. Zmiana ta nie spowodowała jednak zakłóceń w odbiorze określonych scen, gdyż *subiektywność muzyki niejednokrotnie utwierdza i wzmacnia poczucie filmowej obiektywności. Konglomerat realności i nierealności – zdaniem, Morina – tworzy się wokół samego jadra nierealności – muzyki*¹³⁵.

Każda sztuka sytuuje się jakoś wobec pojęcia realności i nierealności. Mówimy o literaturze mimetycznej, malarstwie realistycznym, ale i abstrakcyjnym. Kino jednak najbardziej wyraźnie i niemalże jednocześnie, wydaje się balansować na granicy tych dwóch obszarów.

¹³³ E. Morin, *op. cit.*, s. 209.

¹³⁴ T. Lubelski (red.), *op. cit.*, s. 56.

¹³⁵ E. Morin, *op. cit.*, s. 214.

Zakończenie

Zdaniem Edgara Morina (...) *gdy kino odłączyło się od kinematografu, otwierając szeroko ramiona zarówno na spotkanie snu jak i jawy, rozwinęło właśnie w luce dzielącej te dwa stany, a nawet dzięki ich wzajemnej opozycji, szeroki wachlarz dziwnych uzupełnień, nieustannych przemian, nieodpartych wymienności: przedmioty uzyskały duszę, muzyka dała rzeczom ciało*¹³⁶. W tych słowach kryje się cała specyfika kina, której najlepszym przykładem jest twórczość Carlosa Saury, który nie bez powodu zyskał miano *naczelnego artysty hiszpańskiego kina*¹³⁷.

Kinematografia, jednocząca w sobie właściwości magiczne i obiektywne – zdaniem wspomnianego już wcześniej francuskiego filozofa – jest rodzajem wielkiej archetypicznej macierzy, analogicznie utożsamianą z wizją-matką całej ludzkości¹³⁸. Medium to, zrodziło się bowiem z pragnienia zatrzymania ulotnej rzeczywistości, która od zarania dziejów towarzyszyła człowiekowi. Człowiek od samego początku usiłował utrwalać swój wizerunek poczynając od prymitywnej sztuki po malarstwo, rzeźbę, czy fotografie. Kino, jako jedyne i niepowtarzalne w swej istocie łączy w sobie tę niezwykle bogatą mozaikę wszystkich sztuk. Jako sztuka audiowizualna łączy w sobie to co czysto dźwiękowe, czyli muzykę, z tym co czysto wizualne, czyli malarstwem. Tworzywem twórczości filmowej – o czym znakomicie świadczą filmy Saury – są nie tylko obrazy i słowa, ale również muzyka i efekty dźwiękowe. Hiszpańskiego reżysera - jako kreatora własnej wizji świata można porównać zarówno do malarza i muzyka, jaki i do poety. Carlos Saura bowiem nie tylko maluje swoje filmowe obrazy światłem, nadaje im odpowiedni rytm i kompozycję, ale również przy użyciu kamery, niczym za sprawą czarodziejskiego pióra zapisuje pewną wizję zastanej rzeczywistości. Filmy Saury poruszały i nadal poruszają niezwykle istotne polityczne i psychologiczne tematy dotyczące społeczeństwa, w którym przyszło mu się rozwijać. Jego filmowy przekaz zdaje się przypominać, iż kino jako medium jest uniwersalnym dyskursem kultury, w którego zasięgu się znajdujemy, ale który także tworzymy. Dzieła Saury nie są wyłącznie duszą i zwierciadłem hiszpańskiego narodu, świadkiem epoki, w której przyszło im powstać, lecz w szczególności stanowią ogólnoludzkie dyrektywy dotyczące ludzkiej egzystencji w teraźniejszości i przyszłości. W filmach Saury zawarte są często wyjątkowo trafne spostrzeżenia, diagnozy i syntezy; intuicyjne przeczucie

¹³⁶ E. Morin, *op. cit.*, s. 221.

¹³⁷ I. Kolasińska, *Pod znakiem czarnego kruka...*, „Kino”, 2006, nr 3, s. 76.

¹³⁸ E. Morin, *op. cit.*, s. 222.

przeszłości, jakby wyprzedzenie czasu, jakby partnerowanie i rywalizowanie z przeznaczeniem¹³⁹.

Kino Saury to przede wszystkim tajemnicza sfera, w której to co niewidoczne staje się realne, a to co niemożliwe staje się uchwytne. Filmy Saury wprowadzają nas w świat iluzji, tajemnicy i zapomnienia. Audiowizualność uchyla przed nami drzwi do krainy, w której więcej wolno i więcej się udaje. Przez ekran wchodzimy do innego wymiaru, gdzie po drugiej stronie wszystko to, co wiarygodne, prawdopodobne i możliwe miesza się z tym, co wyidealizowane i wystylizowane. Film jako ożywiona fotografia zatrzymując czas zabezpiecza przeszłość, dając możliwość ponownego jej odtworzenia. Przekraczając próg rzeczywistości audiowizualnej razem z bohaterami, za sprawą wyobraźni pobudzamy do życia obrazy z alternatywnego świata. Struktura filmowych przedstawień reżysera przybiera od początku do końca strukturę procesu, w którym rządzą prawidła związane ze sferą widmowych *double*. To właśnie tutaj, za sprawą światła i cieni przedstawione zostają pewne obrazy rzeczywistości prawdziwej i urojonej, wykreowane wbrew przekonaniu o niemożności przesuwania granicy między tymi sferami.

Zgodnie z duchem głoszonych przez Edgara Morina idei, kino Carlosa Saury to dwa różne światy, które łączy jedynie potęga ruchliwej widzialności oraz wyrażalność niewyraźnego. Kino Saury to także *ulotne obrazy i okruchy życia. Świat uludy jak sen. Zarazem trwały – jak marzenie, nadzieje, zwątpienie*¹⁴⁰. To świat, który zrodziły ludzkie starania o pochwyceniu czasu, o odtworzeniu ruchu, marzenia o balansowaniu wygląków ludzi i rzeczy, o powtórzeniu raz jeszcze rozegranych zdarzeń¹⁴¹.

¹³⁹ A. Ledóchowski, *Ulotne obrazy*, Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Warszawa 1998, s. 107.

¹⁴⁰ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 142.

¹⁴¹ A. Ledóchowski, *op. cit.*, s. 107.

Filmografia

1975

CRÍA CUERVOS [Nakarmić kruki]

Scen.: Carlos Saura

Zdj.: Teodoro Escamilla

Muz.: „Canción y danza No. 6” Federico Mompou; „Ay, Maricruz!” Valverde, Leóni Quiroga, wyk. Imperio Argentina; „Porque te vas” José Luisa Perales, wyk. Jeanette

Obsada: Ana Torrent (mała Ana), Geraldine Chaplin (Ana/matka), Mónica Randall (Paulina), Florinda Chico (Rosa), Héctor Alterio (Anselmo), Germán Cobos (Nicolas), Mirta Miller (Amelia), Josefina Díaz (babka), Conchita Pérez (Irene), Maite Sánchez (Maite)

Prod.: Eliás Querejeta (Hiszpania)

35 mm, kolor, 107 min

1981

BODAS DE SANGRE [Krwawe gody]

Scen.: Carlos Saura, Antonio Gades i Alfredo Manas (na podstawie sztuki Federica Garcíi Lorki)

Zdj.: Teodoro Escamilla

Muz.: Emilio de Diego

Choreografia: Antonio Gades

Obsada: Antonio Gades (Leonardo), Cristina Hoyos (narzeczona), Juan Antonio Jiménez (pan młody), Pilar Cárdenas (matka), Carmen Villena (kobieta), Pepa Flore „Marisol”(śpiewaczka), Pepe Blanco (śpiewak), El Güito, Lario Díaz, Enrique Esteve, Elvira Andrés, Azucena Flores, Cristina Gombau, Marisa Neila, Antonio Quintata, Quico Franco i Candy Román (goście weselni), Emilio de Diego i Antonio Solera (gitarzyści), José Merce i Gómez de Jerez (śpiewacy)

Prod.: Emiliano Piedra

35 mm, 72 min

1983

CARMEN

Scen. i choreografia: Carlos Saura i Antonio Gades (na podstawie noweli Prospera Mérimée i opery Georges’a Bizeta z librettem Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego)

Zdj.: Teodoro Escamilla

Muz.: Paco de Lucía; fragmenty opery Bizeta „Carmen”, wyk. Regina Resnik i Mario del Monaco; „El gato montes” Manuela Penelli; „Deja de llorar” Paco Cepero

Obsada: Antonio Gades (Antonio), Laura del Sol (Carmen), Paco de Lucía (Paco), Cristina Hoyos (Cristina), Juan Antonio Jiménez (Juan/mąż), Sebastián Moreno (Escamillo), José Yepes (Pepe Girón, Pepa Flores „Marisol” (Pepa), Gómez de Jeréz i Manolo Sevilla (śpiewacy), Antonio Solera, Manuel Rodríguez i Lorenzo Virseda (gitarzyści), Enrique Esteve, Antonio Quintata, José Luna „ Tauro”, José Antonio Benítez, Ernesto Lapeña, Carmen Villa, Rocio Navarette, María Fernanda Quintana, Ana Yolanda Gaviño, María José Gaviño, Stella Arauzo,

Mayte España, Conchita España, María Jesús Pages, Blanca Navarro, Angela Granados, María Jesús Sandoval, Sonia Camara, Margarita Becerra, Esperanza Becerra, Angela Santamaría, Julia Guzmán, Mayte Saez, Mercedes Saez, Esther Montoro, Estrella Casero, Viviana Avila, María Lurasch, Teresa Vallejo, Carmen Losada, Victoria Boris, María Magdalena, La Bronce, El Fati, Enrique Ortega, Diego Pantoja, Enrique Pantoja, El Moro, Diego Amaya

Prod.: Emiliano Piedra (Hiszpania)

35 mm, kolor, 102 min

1995

FLAMENCO

Scen.: Carlos Saura

Zdj.: Vittorio Storaro

Muz.: Isidoro Muñoz

Obsada: 1. Isidoro Muñoz; 2. Morality Chico, Antonio Jero, La Paquera, Fernando de la Morena; 3. Merche Esmeralda, José A. Rodríguez, El Portugués, Pepe de Lucía; 4. Diego Carrasco, Manolo Sanlúcar, Juan C. Romero; 5. Joaquín Cortés, Juan P. Muñoz, Fernando Anguita, Pedro Antón; 6. C. Moneo, Mario Maya, Antonio Vargas, Israel Galván; 7. Antonio Toscano, José A. Rodríguez, Juan C. Romero; 8. Fernanda de Utrera, Paco del Castor; 9. José Menese, María Pages, José A. Rodríguez; 10. Enrique Morente, Juan Manuel Cañizares; 11. Manuela Carrasco, José Mercé; 12. Farruco Farruquito, Chcolate, R. Amador; 13. Carmen Linares, Rafael Riqueni; 14. Juan la del Revuelto, Remedios Amaya, Aurora Vargas, Quique Paredes, Martín Chico; 15. La Macanita, Juan Parrilla, Niño Jero; 16. Lole, Manuel; 17. Matilde Copral i jej szkoła, Rancapino, Chano Lobato, Paco Jarana; 18. Paco de Lucía, Ramón de Algeciras, Pepe de Lucía, Carlos Benavent, Jorge Pardo, Rubén Danta, El Grilo; 19. Polito, Duquende, Tomatito, El Cirilo, Belén Maya; 20. Manzanita, Antonio Carmona, Juan J. Carmona, José Miguel Carmona, Carlos Ruiz, Javier Benegas

Prod.: Juan Lebrón Producciones, Sevilla (Hiszpania)

35 mm, kolor, 102 min

1999

GOYA EN BURDEOS [Goya]

Scen.: Carlos Saura

Zdj.: Vittorio Storaro

Muz.: Roque Baños

Obsada: Francisco Rabal (Francisco de Goya), José Coronado (młody Goya), Dafne Fernández (Rosario), Maribel Verdú (księżna Alba), Eulalia Ramón (Leocadia Zorrilla de Weiss), Joaquín Climent (Moratín), Cristina Espinosa (Pepita Tudó), Paco Catalá (Asensio), Mario de Candia (Bayeu), José María Pou (Godoy), Saturnino García (książe/święty Antoni), Franco di Francescantonio (lekarz), José Antonio (tancerz), Carlos Hipólito (Juan Valdés), Emilio Gutiérrez Caba (José de la Cruz), Manuel de Blas (Salcedo), Pedro Azorín (Braulio Poc), Joan Valles (Novales), La Fura dels Baus

Prod.: Andrés Vicente Gómez i Fulvio Lucisano, Lolafilms, Madrid (Hiszpania), Italian International Film (Włochy)

35 mm, kolor, 106 min

2001

BUÑUEL Y LA MESA DEL REY SALOMÓN [Buñuel i stół króla Salomona]

Scen.: Carlos Saura i Agustín Sánchez Vidal

Zdj.: José Luis López-Linares

Muz.: Roque Baños

Obsada: Gran Wyoming (stary Buñuel), Pere Arquillué (młody Buñuel), Ernesto Alterio (Salvador Dali), Adriá Collado (Federico García Lorca), Amira Casar (Carmen/Fatima), Valeria Marini (Ana María de Zayas), Jean- Claude Carrière (producent Goldman), Armando de Razza (biskup Avendaño), Juan Luis Galiardo (krytyk)

Prod.: José Antonio Romero, Rioja Films, Centre Promotor de la Imatge, Castelao Productions (Hiszpania), Road Movies (Niemcy), Altavista Films (Meksyk)

35 mm, kolor, 105 min

Bibliografia

Książki

1. Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
2. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
3. Baudelaire Ch., *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1961.
4. Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
5. Bohdziewicz A., *W warsztacie filmowca*, Wydawnictwo Tenten, Łódź 1994.
6. Busza J., *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
7. Caillouis R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997.
8. Carroll L., *Przygody Alicji w krainie czarów. O tym co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Warszawa 1975.
9. Cassirer E., *Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971.
10. Cervantes de M., *Don Kichote*, przeł. E. Boye, "Muza", Warszawa 1995.
11. Demby Ł., *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002.
12. Dudek Z. W., *Podstawy psychoanalizy Junga*, Eneteia Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2009.
13. Epiktet, *Diatryby. Encheirydion*, przeł. L. Joachimowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
14. Feuchtwanger L., *Goya*, przeł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1973.
15. Floryn W. (red.), *Dzieje Literatur Europejskich*, t. I, cz.2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.
16. Gałuszka M., (red.) *Podróże Marzeń. Hiszpania*, Mediaprofit, Warszawa 2005.
17. Górniewicz J., *Kategorie pedagogiczne. Odpowiedzialność, podmiotowość, samorealizacja, tolerancja, twórczość, wyobraźnia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 2001.
18. Grotowski J., *Teksty z lat 1965-1969*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1990.
19. Hausbrandt A., *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981.
20. Helman A., *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków 1992.
21. Helman A., *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saura*, Rabid, Kraków 2005.
22. Helman A., *Twórcza zdrada*, Ars Nova, Poznań 1998.

23. Hofstadter H.H., *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
24. Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.
25. Huizinga J., *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998.
26. Irzykowski K., *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
27. Jung G. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
28. Kolankiewicz L., *Antropologia widowisk*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
29. Królikowska-Avis, E., *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1988.
30. Kuźmińska O., *Piękno ruchu taneczno – gimnastycznego*, Wydawnictwo SENS, Poznań 1966.
31. Ledóchowski A., *Ulotne obrazy*, Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Warszawa 1998.
32. Lorca F. G., *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
33. Lorca F.G., *Poezje wybrane*, przekł. J. Ficowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.
34. Lorenz G.W., *Federico Garcia Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
35. Masłowski W., *Księga aforyzmów świata*, "Antyk", Kęty 2001.
36. Meaney M., *Hiszpania. Co kraj to obyczaj*, przeł. M. Zglinicki, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 2004.
37. Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
38. Ortega Gasset J., *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993.
39. Porębski M., *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
40. Poulet G., *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
41. Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
42. Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III, *Stracona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
43. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Baturo: Grafis Projekt, Bielsko Biała 2005.
44. Rutkowski K., *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim, słowo/obraz terytoria*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
45. Sartre J.P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

46. Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 1986.
47. Sosnowski L. (red.), *Estetyka i krytyka*, Rabid, Kraków 2001.
48. Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.

Encyklopedie i słowniki

1. Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*, Rabid, Kraków 2003.
2. Kamińska-Szmaj I. (red.), *Słownik Wyrazów Obcych, cz. 2 – Sentencje, Powiedzenia, Zwroty*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 2001.
3. Szewczuk W. (red.), *Słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

Artykuły naukowe

1. Helman A., *O grach Carlosa Saury*, „Kino”, 2000, nr 12.
2. Kolasieńska I., *Pod znakiem czarnego kruka...*, „Kino”, 2006, nr 3.
3. Królikowska-Avis E., *Carlos Saura w Londynie*, „Kino”, 1993, nr 7.
4. Lechowicz L., *Obiektywność i subiektywność w fotografii. Kilka uwag teoretyczno-historycznych*, „Format”, 2001.
5. Osadnik W., *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4.
6. Schechner R., *Performatywność*, „Dialog”, 2003, nr 6.
7. Sycówna B., *Nibylandie Carlosa Saury*, „Film”, 1978, nr 35.
8. Sycówna B., *Sny Carlosa Saury*, „Kino”, 1980, nr 6.
9. Sycówna B., *Widma. O kilku filmach Carlosa Saury*, „Powiększenie” 1983, nr 4.
10. Tokarski J., *Flamenco czy kruki?*, „Film”, 1986, nr 3.
11. Wyszomirski S., *Asceza namiętności*, „Kino”, 1984, nr 200.

Źródła internetowe

1. <http://www.culture.pl/>, 17.03. 2010.
2. A. Cymer, *Fotografia a film, o przenikaniu się „sztuk siostrzanych” na wybranych przykładach*, <http://www.fotal.pl/>, 17. 03. 2010.
3. <http://www.fotopolis.pl/>, 8.02. 2010.
4. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, <http://www.nowakrytyka.pl/>, 03. 04. 2010.

Załącznik

1. Oświadczenie

.....
(imię i nazwisko autora pracy)

Kraków, dnia.....

OŚWIADCZENIE

Świadoma odpowiedzialności oświadczam, że przedkładana praca dyplomowa
pt.:

.....
.....

została przeze mnie napisana samodzielnie.

Jednocześnie oświadczam, że praca nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4.04.1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym.

Przedłożona praca nie zawiera danych empirycznych ani też informacji, które uzyskałam w sposób niedozwolony. Stwierdzam, iż przedstawiona praca w całości ani też w części nie była wcześniej podstawą żadnej innej urzędowej procedury związanej z nadawaniem dyplomu uczelni ani też tytułów zawodowych

.....
(podpis autora pracy)